الدكتور عماد الدين خليل

حول استراتيجية الأدب الإسلامي

محاولات في التنظير والدراسة الأدبية



● الموضوع: دراسات
العنوان: حول استراتيجية الأدب الإسلامي
تأليف: الدكتور عماد الدين خليل

الطبعة الأولى
1433 هـ - 2012 م
ISBN 978-614-415-048-1

© حقوق الطبع محفوظة

يمنع طبع هذا الكتاب أو جزء منه بكل طرق الطبع و التصوير و النقل و الترجمة و التسجيل المرئي و المسموع و الحاسوبي و غيرها من الحقوق إلا بإذن خطي من المؤلف.

● الطباعة: مطبعة بشار الحلبي - دمشق ـــ التجليد: تجليد القصيباتي - دمشق
● الورق: أبيض ـــ ألوان الطباعة: لون واحد ـــ التجليد: غلاف
● القياس: 15x22 ـــ عدد الصفحات: 254 ـــ الوزن: 330 غ

ISBN 978-614-415-048-1
9 786144 150481

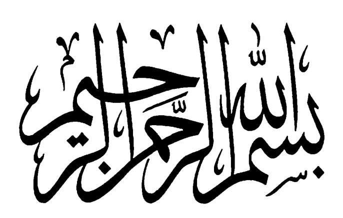


دمشق - سوريا - ص.ب: 311
حلبوني - جادة ابن سينا - بناء الجابي - صالة المبيعات تلفاكس: 2225877 - 2228450
الإدارة تلفاكس: 2243502 - 2258541
بيروت - لبنان - ص.ب: 113/6318
برج ابي حيدر - خلف دبوس الأصلي - بناء الحديقة - تلفاكس: 817857 01 - جوال: 204459 03
www.ibn-katheer.com - info@ibn-katheer.com

د . عماد الدين خليل

حول استراتيجية الأدب الإسلامي





تقديم

لا تزال حركة الأدب الإسلامي بحاجة ملحّة إلى المزيد من التخطيط والتنظير كيلا تمضي على غير هدى، فتتكدس وتتضخّم معطياتها هنا، وتتضحّل وتشحّ هناك.

إن التخطيط ورسم الأهداف البعيدة يمنح هذه الحركة توازنها المطلوب بين الدراسة والإبداع ـ وكذلك ـ بين الحلقات الأساسية لكل من هاتين الفعاليتين، كما أنه يرشّد مسيرتها التي تزداد بمرور الوقت تجذّراً وانتشاراً.

والتنظير يضع التأسيسات الضرورية «للإسلامية» ويعمّق ملامحها من أجل أن تزداد تميّزاً عن المذاهب الأخرى، وتتحقّق أكثر فأكثر بشخصيّتها المستقلة.

والكتاب الذي بين يدي القارئ يمثل ـ كما هو واضح من عنوانه المستمدّ من بحث بالاسم نفسه ـ محاولة أخرى لإغناء السياقين المذكورين بالضوابط والموجّهات والمعايير. فهو ينطوي على جملة دراسات ومقالات في التخطيط والتنظير، فضلاً عن تعريفه بعدد من الإصدارات التي تغذي «الإسلامية» في مجال الدراسة والجمالية والنقد وتاريخ الأدب والفهرسة.

هذا إلى عدد من الدراسات تتابع إحداها قضية «اللون» في كتاب الله، وتحلّل اثنتان منها الظاهرة الأدبية في مواجهتها للنظم الشمولية متمثلة بالتجربة الشيوعية البائدة.. وتمضي دراسة رابعة لكي تنفّذ قراءة نقدية لمعطيات «القرضاوي» الأديب الشاعر بمناسبة بلوغه السبعين..

وبعد . . .

فلعلّ في الكتاب ما يسدّ حاجة ما في عملية التأصيل الإسلامي للنشاط الأدبي، ويغري أدباء الإسلامية بالمزيد من العطاء، وفق سلّم للأولويات يعرف كيف يقدّم الأكثر أهمية على المهم على الأقل أهمية، من أجل تحقيق التوازن الذي نطمح إليه جميعاً في مسيرة الأدب الإسلامي، وتمكينه من تنفيذ وتائر أعلى من الفاعلية والتأثير والعطاء.

ثمة أخيراً ما يجب التنبيه عليه، وهو أن هذا الكتاب سبق وأن صدر عن دار الضياء في عمان، واجتهد الأخ الناشر في أن يستبدل عنوانه الأصلي (حول استراتيجية الأدب الإسلامي) بـ (الغايات المستهدفة للأدب الإسلامي). فلزم التنويه.

ومن الله وحده التوفيق، وهو حسبنا

حول استراتيجية الأدب الإسلامي

١

يبدأ الأخ محمد إقبال عروي بحث (استراتيجية النقد الإسلامي: حكاية جاد الله نموذجاً) بالتأكيد على خطيئة ذات طابع منهجي تتدرج من العام إلى الخاص في سياقات ثلاثة: النشاط الحضاري (الثقافي؟) للعقل العربي الإسلامي، النشاط العربي لهذا العقل على إطلاقه، ثم التوجّه الإسلامي للنشاط الأدبي.

ويرى أن أساس الخطيئة يكمن في «غياب الأسئلة العلمية الملحّة التي تمسّ - حقيقة - نواة العقل العربي الإسلامي، وتحرّكه من أجل إدراك مواقعه واستئناف نشاطه الحضاري».. وبدلاً من ذلك «حضور الأسئلة الهامشية التي لا تعدو أن تكون خيوطاً متشابكة وضعت لعرقلة خطوات ذلك العقل، وصرفه عن الاتجاه الذي كان من المفترض أن يسير فيه منذ عصر النهضة أو قبله بكثير».

وبعيداً عن إثارة الجدل حول مصطلح «عصر النهضة» الذي قد يكون المرء على خلاف فيه - بدرجة أو أخرى - مع المؤلف؛ لأنه يبعدنا عن الموضوع، فإن القارئ يضع يده على «حكم» أصدره الأخ عروي على الحلقات الثلاث قد يتضمّن قدراً من التعميم، ذلك هو أن حضور الأسئلة الهامشية قد وضع عن قصدية مسبقة لعرقلة خطوات العقل العربي الإسلامي، وصرفه عن الاتجاه الذي كان من المفروض أن يسير فيه.

فإذا كان هذا الحكم ينسحب على الحلقتين الأولى والثانية (إلى حد ما) فكيف يمضي إلى الحلقة الثالثة التي صنعها الإسلاميون أنفسهم (بغضّ النظر عن نقاط الخلل في نسيج نشاطهم الأدبي)؟ هل هناك في دائرة هؤلاء الإسلاميين قصد مسبق في إثارة الأسئلة الهامشية، وتجاوز الأسئلة العلمية الملحّة لعرقلة النشاط الأدبي الإسلامي عن المضيّ إلى هدفه؟

لا أعتقد أن المؤلف نفسه يقصد إلى هذا رغم أن تصميمه الهندسي للمشكلة ذات الأبعاد الثلاثة يوحي بهذا الاستنتاج.. وثمة مسألة أخرى.. إن الأخ

عروي يشير في أطروحاته التمهيدية لبحثه المذكور إلى أن الأدب الإسلامي الحديث يشهد انتشاراً كمياً في مجالاته المتعدّدة، غير أنه لم يعرف، بعد، نقلته النوعية، وهو ينبّه «إلى أن الانتشار الكمّي ينبغي ألّا يشغلنا عن تلمّس السلبيات الواقعية والمحتملة على حدّ سواء، كما لا يمكنه أن يوهمنا بأن الحالة التي يوجد عليها ذلك الأدب تبعث في النفس أريج الطمأنينة والارتياح».

فلو أن الأخ عروي اكتفى بهذا التنبيه لكان محقّاً تماماً، لكنه في مقولته السابقة عليه يجزم بأن الأدب الإسلامي الحديث «لم يعرف بعد نقلته النوعية»، و أن إنجازه ـ بالتالي ـ يتمركز عند الجانب الكمّي فحسب.

وبإيجاز شديد ـ قدر ما تسمح به صفحات كهذه ـ فإن الأدب الإسلامي عبر العقود الأخيرة حقّق حضوراً ملحوظاً في الساحة الأدبية المعاصرة، وهو حضور متميّز بتوجّهه الرؤيوي الإسلامي، ومعنى هذا أنه حضور نوعي.. نقلة نوعية، بشكل من الأشكال، في توجيه النشاط الأدبي بكافة طبقاته وفق مطالب ومرتكزات التصوّر الإسلامي، بغض النظر عن نضج المحاولة واكتمالها، أو فجاجتها ونقصانها، فهذه مسألة أخرى، إنما الذي نودّ التأكيد عليه أن نقلة نوعية حدثت بالفعل، وبمقدور القارئ أن يرجع ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ إلى القائمة التي أخرجها (الدكتور عبد الباسط بدر) في ببليوغرافيته للأدب الإسلامي، لكي يجد مئات المؤلفات والبحوث والمقالات التي تتمحور عند استراتيجية توظيف النشاط الإبداعي إسلامياً، أي: نوعياً.

فليس الأمر إذاً أمر انتشار كمّي، ولكنه انتشار يتضمن بعده النوعي بما أنه أدب متميّز، يحمل رؤية متميزة، ويعبّر بالأدوات والتقنيات الأدبية عن همومه ذات الخصائص والملامح المتفرّدة.

بعد ذلك يمضي عروي إلى التأكيد على أن المنهج هو الحل الجذري لمجموعة من الأسئلة؛ التي ينتظر أن تواجهنا في رحلتنا الأدبية والنقدية،

لأن ذلك سيوفّر علينا جهداً ووقتاً كبيرين ما دام سيدمجها في مشكلة واحدة. وتلك هي ـ بحق ـ الإثارة الأساسية لهذا البحث الجادّ؛ لأن صاحبه ما يلبث أن ينتقل من العام إلى الخاص، وهو يطرح السؤال الحيوي التالي: «في ظل بحثنا الحاضر.. ما هو المنهج الذي نقارب به العمل الإبداعي، ونكشف من خلاله عن قوانينه وعوالمه المختلفة؟».

والباحث، بعد ذلك، يثير عدداً من المسائل التي يرتبط بعضها ببعض، ويترتب عليه، والتي تسعى إلى تغطية سائر القضايا الملحّة التي يثيرها الموضوع. فهو يؤشر بإسهاب على أسباب غياب المنهج والابتعاد عنه، ثمّ يتحول إلى نقد المنهج الغربي نفسه، ويصل إلى طرح دعوته المقنعة إلى ما يسمّيه «مفاوضة عادلة بين النقد الإسلامي و المناهج الأجنبية» وإلى «سحب ملفّ الدعاوى المتبادلة بين النقد الإسلامي والنقد الغربي في محكمة النقد!» وما يلبث أن يلجأ، من أجل تأكيد أطروحته إلى تنفيذ المحاولة على نص روائي للكيلاني: (حكاية جاد الله) متمثلة باعتماد، أو بعبارة أدقّ «توظيف» معطيات عدد من المناهج الغربية (البرنامج السردي عند جماعة أنتروبوفون... منظومة الحوارية الباختينية.. البنيوية..) فيما يذكرنا بمحاولة (ستانلي هايمن) في كتابه (النقد الأدبي ومدارسه الحديثة). ولن يتسع المجال ـ بطبيعة الحال ـ للتعليق على هذه المناهج، وبخاصة البنيوية الأكثر رواجاً، فيما تناولناه في غير هذا المكان.

ومن أجل إلغاء أي شكّ قد يتبادر إلى الذهن، فإن الأخ عروي يمارس ـ ابتداءً وبوضوح جازم ـ عدم التسليم المطلق بمعطيات المناهج الغربية الأكثر حداثة، على عواهنها، خاصة وأنها مارست خطيئتين بحقّ النصّ والنشاط النقدي، أولاهما فصل العمل الإبداعي عن خلفيّاته الحيوية الشاملة خارج النصّ، وثانيهما ميلها، بسبب ذلك، إلى التجريد الذي قد يبلغ حدّ التعقيد والإغماض اللذين يبعدان عن إدراك روح النصّ الكلي بدلاً من

مقاربته، والذي قد يعرقل قدرة الخطاب الإبداعي عن الوصول إلى الآخر؛ كما أراد له أصحابه أن يكون.

يصل الباحث إلى نتيجة أولية قد تكون فرصة طيبة أمام النقد الإسلامي في فعاليته الوظيفية المتميزة: إعادة «المستوى المضموني والمرجعي» للممارسة النقدية، أي: اعتماد خلفيات العمل خارج حدود النص، جنباً إلى جنب - بطبيعة الحال - مع التوغّل في مفردات العمل الإبداعي، داخل نسيجها الخاص، وذلك - في نهاية الأمر - من أجل التحقّق بالتوازن المطلوب في الممارسة النقدية بين الوضوح والعمق معاً، ولكي تكون الأداة النقدية قديرة حقاً على إضاءة النشاط الإبداعي، دونما تطرف في هذا الاتجاه أو ذاك. وحينذاك، وهذا هو المهم، يكون النقاد الإسلاميون قد أخذوا وأعطوا، وهم في كل الأحوال لم يتخلوا عن التزامهم بقناعاتهم الإسلامية، ولم يتجاوزوا ما أسماه عروي «المظلّة الإيمانية» للنشاط النقدي الإسلامي.

٢

والحق أن مقال (استراتيجية النقد الإسلامي) يتيح فرصة طيبة للحديث عن إشكالية حدود التعامل الإسلامي مع معطيات الأدب الغربي، في هذه الطبقة أو تلك، أو في طبقاتها كافة، والتي ينطوي عليها معماره الواسع المتشعب.

والمقال، كما ألمحنا، يتضمّن في قسمه الأول تنظيراً نقدياً، بشكل من الأشكال، أما قسمه التالي فيمضي للتعامل مع رواية للكيلاني على مستوى النقد التطبيقي، ولذا سنقف عند القسم الأول للتأشير على القضايا الأساسية التي يثيرها.

في البدء يجب التذكير بأن حركة الأدب الإسلامي المعاصر ما دامت لم تزل في مرحلة التأسيس والتشكّل، فلا بدّ أن تشهد تبايناً في وجهات النظر

إزاء العديد من القضايا المرتبطة بالنشاط الأدبي، هذا التباين، أو التغاير، الذي يتدرج في مساحاته الفاصلة بين الطرفين؛ حتى يبلغ في بعض الأحيان مدى بعيداً قد يعزل أحدهما عن الآخر، ويقطع كل الجسور التي من شأنها أن تمكن أحدهما من العبور إلى الطرف الآخر.

وليست هذه الظاهرة أمراً استثنائياً، ولا حالة شاذة، أو مرضية، على العكس إنها الظاهرة الأكثر حدوثاً في مراحل التشكّل والتأسيس، ليس على مستوى الأدب فقط، وإنما في السياقات الثقافية كافة (ولنتذكر ما الذي حدث في مرحلة تأسيس الثقافة الإسلامية عبر مجابهتها المبكرة لتحدّيات الثقافات الأخرى).

إن التلاقح بين الأفكار المتغايرة في إطار الرؤية المشتركة يقود إلى مزيد من الخصب والتنوع والعطاء، وهذا أمر بديهي، ما دام هناك قاسم مشترك يجمع المتحاورين على الخطوط العريضة. لكن الأمر قد لا يقف عند هذا الحدّ، فقد يمضي إلى ما هو أبعد فيتحوّل، وهذا هو الجانب الخطر في الظاهرة، إلى نوع من الفصام التام، وإلى التشرذم في نهاية الأمر داخل توجهات متغايرة ترفض الحوار، وتتشرنق داخل نسيجها الخاص دونما أية محاولة جادة لسماع صوت الآخرين، فلعلّ في بعض مفرداته إضاءة أو إضافة ما تعين على النموّ المأمول.

والآن فإن من الضروري التحوّل من هذا التعميم الذي قد لا يعني شيئاً، إلى التخصيص، أي: إلى تنفيذه في إطار مشكلة محددة تباينت حولها وجهات النظر، وتمخض عن ذلك سياقان من الجدل أحدهما إيجابي، يعبّر عن نفسه بالرغبة في الحوار الجاد المخلص للوصول إلى نتائج أكثر دقة، وثانيهما سلبي يرفض فتح أية نافذة لتبادل الرأي مع الطرف الآخر، ويجيء مقال الأخ الناقد عروي لكي يحدّد المعضلة، ويضعها بين يدي المعنيين بالأدب الإسلامي.

إنها قضية التعامل مع الأدب الغربي، وعلى وجه التحديد مع المناهج الأكثر حداثة لهذا الأدب، وتوظيفها في النشاط الدراسي والنقدي الإسلامي. وثمة ما يجب أن نقف عنده قليلاً قبل المضيّ لمتابعة ما يريد الباحث أن يقوله.

إن ساحة الأدب الإسلامي المعاصر تشهد اليوم تيارين أساسيين في مواجهة تحدّي الأدب الغربي، أو على الأقل إزاء التعامل معه كنشاط ذي طبقات عديدة (وسنتجاوز الآن الوقوف عند تيار ثالث يتخذ موقفاً وسطاً بين القبول والرفض، وهو في حقيقة الأمر الحالة المتوازنة المطلوبة، والتي يؤمّل أن يلتقي عندها التياران الآخران إذا فتحا باب الحوار المخلص الجاد للوصول إلى قناعات مشتركة).

البعض يرفض هذا التعامل ابتداء، وقد يدين أصحابه بضعف وتخلخل الأسس الإسلامية لثقافتهم الأدبية.. يرفض هذا التعامل بغض النظر عن الطبقة، أو المعطى الأدبي الغربي، وموقعه من المعمار الشامل ذي الطبقات والأدوار، بل هو يرفض حتى استعارة بعض مصطلحات هذا الأدب وتوظيفها إسلامياً، ولو بصيغة مرحلية تستهدف التوصيل لحين إيجاد أو نحت مصطلحاتنا الإسلامية الخاصة بنا.

والبعض الآخر يذهب في هذا التعامل إلى حدوده القصوى، وأيضاً دونما تمييز لموقع المعطى الغربي من خارطة النشاط الأدبي.

وأجدني مضطراً للتأكيد على وجود خارطة، أو معمار ذي طبقات عديدة في دائرة النشاط الأدبي الغربي، لأنها ليست كلها سواء في مدى تماسّها مع المنظور الفكري أو العقيدي، أو حتى الثقافي، وبالتالي فإن وضعها في سلة واحدة، والحكم عليها بصيغة المصادرة، سيقود إلى خطأ في الموقف من التعامل معها في الحالتين، أي: في حالة الرفض الكامل أو القبول الكامل. ومن أجل توضيح هذه النقطة بالذات، التي هي عصب الموضوع، والتي لم

يدعها عروي تمرّ دون التنبيه عليها، لا بدّ من تذكير القارئ بأن النشاط الأدبي الغربي يتضمن الفعاليات أو المعطيات التالية؛ التي قد يرتبط بعضها ببعض، وقد يفضي بعضها إلى بعض، ولكنها ليست بالضرورة انبثاقاً أو تماسكاً عضوياً، بحيث إن التعامل مع أي طرف منها سيجرّ وراءه تأثيرات الطبقات أو المفردات كافة.

فبعد رحلة قرون متطاولة من الجهد والعطاء، والمحاولة والتجريب، أخذت معطيات الأدب الغربي المساحات الأساسية التالية:

(١) المعطيات الإبداعية وفق أنواعها المعروفة، والتي تشكل قاعدة البناء كله.

(٢) المنظور أو الرؤية الشمولية التي تتشكل في ضوئها هذه المعطيات، فتتكون بموجبها.

(٣) مدرسة أو مذهب أدبي كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية والوجودية... إلخ.

(٤) الجهد أو المنهج النقدي الذي يسعى لإضاءة الأسس الجمالية للنصّ الإبداعي، وتحليله، فيضع له المبادئ والقواعد والأصول، ثم يبدأ في تنفيذها وصولاً إلى قيمه الفنية ودلالاته المضمونية، وطبيعة ارتباطه بالمنظور وبالمذهب الذي يندرج تحته.

(٥) الطريقة أو المنهج الذي يدرس الحركة أو الظاهرة الأدبية عبر مساراتها الشاملة في الزمن والمكان، وفي ضوء قوانينها وارتباطاتها الداخلية الصميمة (ويجيء تاريخ الأدب لكي يندرج تحت هذا المساق).

(٦) النظرية التي تلمّ هذه المساحات، وتنطوي عليهما جميعاً.

فالنشاط الأدبي ليس إبداعاً فحسب، كما أنه ليس قراءة نقدية للنص الإبداعي فحسب، وإنما هو فضلاً عن هذا وذاك، مذاهب ومدارس في

الإبداع تتشكل وفق المنظور أو الإطار الشامل الذي يتخلق الجهد الإبداعي في رحمه، كما أنه (مناهج) و (طرائق) لدراسة الأدب وتصنيفه وفق سياقاته في الزمن والمكان، وفي ضوء قوانينه وارتباطاته الداخلية، ثم هو في نهاية الأمر نظرية شاملة تلمّ هذا كله وتبحث عناصر الارتباط والتأثّر والتأثير بين طبقاته، وتؤثّر على النسب والأبعاد بين معطياته، ثم تسعى لاستخلاص التوجهات الشمولية التي تندرج وتصبّ فيها مفردات النشاط الأدبي كافة؛ لكي تصنع أو تصوغ توجهاً ذا شخصية محددة، وملامح متميزة.

صحيح، مرة أخرى، أن ثمة ارتباطاً من نوع ما بين هذه المساقات أو الحلقات الست، ولكنه ليس بالضرورة ارتباطاً بينها جميعاً، فقد يكون بين حلقتين أو ثلاث، وتظل الحلقات الأخرى أو بعض مفاصلها سائبة حرّة قد تتأثر بالحلقات الأخرى، وقد تؤثر فيها، وقد لا تتأثر أو تؤثر بحال.

ومن خلال هذه الثغرة قد نجد ممراً مشروعاً للدخول إلى معمار هذا الأدب أو إلى أحد أدواره، والإفادة منه «وظيفياً» في إنضاج حركة الأدب الإسلامي، واستكمال مقوّماته.

لعل هذا ما أراد عروي أن يقوله في واحدة من تأشيراته الأساسية على استراتيجية النقد الإسلامي، «فلئن كانت الحساسية تجاه ضبط المصطلحات في حقول الفكر الإسلامي لا تزال شبه غائبة في بعض القطاعات؛ فإنها أكثر غياباً في حقل النقد الإسلامي. ودون أي استطراد ممل أشير إلى أن الذين أبعدوا إمكانية التلاقح المنهجي لم يتبينوا الفروق الدقيقة بين المصطلحات التالية: النظرية والمذهب و المنهج...

وعروي من أجل توسيع نطاق الاستفادة «المحايدة» من المنهج الغربي يشير إلى إمكان تغييب مصطلح المنهج مؤقتاً، واستبداله بمفهوم «الأداة»، بل إنه يمضي إلى ما هو أبعد لإزالة أي لبس قد يتبادر إلى الذهن، فيرى في

التعامل مع هذه الأداة ـ المنهجية فرصة للتموضع الإسلامي في منهج الغير «لتقليب أوراقه والكشف الدائم عن إيجابياته وسلبياته»، و «لتوجيه الضربات إليه من الداخل» وهو من أجل تقديم المزيد من الضمانات خلال التعامل مع المنهج، يقدم ضوابط أخرى منها ـ على سبيل المثال ـ إمكان تفكيك المنهج الواحد، وانتقاء العناصر الملائمة، والتي لا ترتطم بالرؤية الإسلامية في التعامل النقدي، ورفض اعتبار المنهج تكويناً بيولوجياً يصعب تفكيكه.. كما ترى التوجّهات التي تدعّى العلمية..

ومنها ـ كذلك ـ اختياره الوقوف بصرامة تجاه ما يسميه «التمادي داخل المناهج الغربية»، و «نسيان المفاهيم الأدبية الإسلامية التي لا بدّ من أن تتخذ وظيفة المظلة»، وذلك لإيمان الكاتب العميق «بأن معظم تلك المناهج قد آلت إلى فصل النقد الأدبي عن المعطيات والإحالات المرجعية المتمثلة في العوالم الخارجة عن إطار النص الأدبي».

المنهج ـ إذاً ـ هو غير المذهب، وغير النظرية، وهو لا يخفى عليه، بحكم خبرته النقدية، أن المنهج قد يرتبط بخلفيات تنظيرية أو مذهبية، وقد يتجذّر في الرؤية أو العقيدة، لكن هذا يجب ألّا يكون حكماً نهائياً؛ لأن هناك من المناهج، أو بعبارة أدقّ مساحات ومفاصل في نسيج المناهج ـ ما يمكن أو تكون بمثابة أداة حيادية، تقنية، صرفة، قد يكون التفريط بها تضييعاً لفرصة ممتازة لإضاءة المسالك أمام الأنشطة النقدية الإسلامية، وبخاصة في مجال النقد التطبيقي.

خلاصة القول إننا بإزاء فرص للتوظيف في سياق حركتنا الأدبية تزيدها نموّاً وخصباً واكتمالاً، وتقرّبها أكثر من لغة العصر، ومن الوصول إلى الآخرين خارج دائرة الإسلامية نفسها، لكي تقنعهم بمعطياتها في هذا الجانب أو ذاك من جوانب النشاط الأدبي: إبداعاً أو تصوّراً أو دراسة أو تنظيراً أو نقداً.

فإذا كانت مفردات هذه الفرص وقنواتها ذات طابع تقني صرف لا يرتطم من قريب أو بعيد بأية من القيم والمنظومات الإسلامية فلماذا نفرّط بها ونعلن الحرب عليها؟ وإذا كان الأصل في الأشياء الإباحة ما لم يرد نصّ بتقييدها، كما تقول القاعدة الفقهية المعروفة، فلم نسوق المباحات إلى دائرة الحرمة؟ ولم نسدّ القنوات التي قد تمنح إسلاميّتنا أدوات أكثر قدرة على التعبير عن الذات وإدراك الأبعاد الحقيقية للإبداع كأداة للتعبير؟

وسيكون من فضول القول التذكير بأن الاندفاع غير المبرمج باتجاه الأخذ عن النشاط الأدبي الغربي، دونما ضوابط ولا معايير إسلامية تفرز وتعزل وتميّز وتختار، سيكون نوعاً من الانتحار الثقافي؛ لأنه سيقود إلى فقدان الهوية والذوبان في منظور «الآخر».

وهكذا تجد الحركة الأدبية الإسلامية نفسها في أمسّ الحاجة إلى مزيد من الحوار المرن المفتوح، غير المتشنج، بين التيارين من أجل أن تفيء الأطراف كافة إلى الوسطية؛ التي هي نبض الممارسة الإسلامية الأصلية في كل منحى من مناحي الحياة. وهي ليست موقعاً جغرافياً، ولا اختيارياً هروبياً لمواقع السلامة، وإنما على العكس، انتقاءً إرادياً صعباً لعناصر الإيجاب في الظواهر كافة من أجل التحقّق بأكثر الصيغ توافقاً، وانسجاماً، وقدرة على العطاء.



إن مقال الأخ عروي إذ يشير إلى ضرورة وضع استراتيجية للنقد الإسلامي يثير فيما يثير هذه الإشكالية؛ التي يجب أن نعكف بأقصى درجات التفاهم والمرونة على تجاوزها باتجاه أكبر قدر ممكن من التوحّد في السياقات الرئيسية لهذه الاستراتيجية. وعلى هذا فإن المرء يجد نفسه مضطراً للمضي خطوة أبعد، وهي أننا بحاجة إلى استراتيجية أدبية إسلامية شاملة لا تقتصر

على دائرة النقد وحده، وإنما تسعى لاحتواء وترتيب سائر الأنشطة؛ التي ينطوي عليها هذا النشاط إبداعاً وتنظيراً ومَذْهَبية ودراسة ونقداً.

ولن تعني دعوة كهذه أن المعطيات الأدبية الإسلامية المعاصرة التي قدّمت عبر العقود الأخيرة لم تمسّ هذه المسألة، وأن الأدباء الإسلاميين لم يحاولوا، كلّ من جهته، أن يخطط لها، ويرسم خرائطها، ولكنّها تعني أن الأنشطة الفردية لم تعد تكفي، على غناها وعطائها المكافح الخصب، وأنه قد آن الأوان للتحوّل إلى العمل الجماعي المبرمج المرسوم، و التحلّي بروح الفريق من أجل تحقيق الأهداف المتوخاة بأكبر قدر من الدقة، والانسجام، وتجميع الطاقات المبعثرة، والاقتصاد في الجهد، وتجاوز التناقض والاضطراب اللذين قد تتمخض عنهما سلبيات شتى ليس أقلّها شأناً غياب المنهج، لا في مجال النقد وحده، وإنما في دائرة النشاط الأدبي كله. وتلك هي بالتحديد مهمة (رابطة الأدب الإسلامية العالمية) التي أخذت هذه المبادرة الصعبة على عاتقها، وحملت الأمانة الثقيلة، وقطعت خطوات طيبة في الطريق الطويل.

وإذا كان لا بدّ من تقديم ضوابط واقتراحات بصدد استراتيجية أدبية شاملة كهذه، فيمكن التأشير على عدد من المرتكزات؛ التي يمكن أن يغذّيها الباحثون ـ بمرور الوقت ـ بما يجعلها أكثر ملاءمة وقدرة على تحقيق المطلوب:

أولاً: تحديد طبقات المعمار الأدبي الغربي، ومدى ارتباط كل منها بالخلفية التصوّرية أو تحرّرها منها، لتحديد إمكانية الرفض أو القبول أو الانتقاء.

ثانياً: القيام بجهد شامل لجمع وفهرسة الضوابط والمعايير الشرعية؛ التي يمكن أن ترشّد النشاط الإسلامي المعاصر في تعامله مع الغير، والتي تتوجب متابعتها في الأصول القرآنية والنبوية، وفي المعطيات الفقهية، وفي السوابق التاريخية.

ثالثاً: السعي لتحقيق توازنات في المعطيات الأدبية الإسلامية على مستويين:

أ ـ النقد والدراسة والمنهج والمذهب والتنظير.

ب ـ النوع الأدبي ما بين شعر وقصة ورواية ومسرحية وسيرة ومقال. وذلك من أجل ألّا يطغى جانب على جانب، أو ينحسر جانب على حساب جانب آخر، الأمر الذي يتمخض عنه نوع من التكرار والتضخّم والهدر في الطاقة من جهة، والغياب والانكماش والضمور من جهة أخرى. إن الحركة الأدبية الإسلامية المعاصرة لبأمس الحاجة إلى قدر من التوازن في الفاعلية يمكنها من تغطية مطالب النشاط الأدبي كافة، وبقدر متكافئ من الجديّة والمتابعة والاهتمام. فإن الذي يؤخذ على هذه الحركة ـ على سبيل المثال ـ أنها بدأت تعاني من نوع من التضخّم في الإبداع، أما النقد التطبيقي والمنهج، فإن فقرها فيه يبدو واضحاً. وهكذا الحال بالنسبة للنشاط الإبداعي نفسه، حيث يمكن للمرء أن يلحظ بوضوح طغياناً للمعطيات الشعرية، وضموراً وانكماشاً في القصة والرواية والمسرحية والسيرة الذاتية.

إن هذا يقودنا إلى المقترح التالي:

رابعاً: وضع خطة زمنية (خمسية مثلاً) تتبنّاها مؤسسة جماعية كرابطة الأدب الإسلامي، أو المعهد العالمي للفكر الإسلامي، تُرتّب فيها أولويات العمل في ضوء التوازنات الملحّة، ثم تعهد بالتنفيذ إلى عدد من الأدباء الإسلاميين نقاداً ومنظرين ودارسين ومبدعين، وهكذا، ومن خلال برمجة النشاط الأدبي الإسلامي، يمكن إلى حدّ كبير ملء الفجوات، وتدارك الاختلال الذي تشهده الساحة الأدبية الإسلامية، والتحقّق بقدر طيّب من التوازن في المعطيات، بعد عقود طويلة من الجهد ذي الطابع الفردي الارتجالي؛ الذي تمخض عنه هذا الاختلال المتمثل بنوع من التكديس والتكرار في جانب، والضمور والانحسار في جانب آخر.

خامساً: السعي الجاد لإصدار مجلة شهرية قادرة على استيعاب مطالب النشاط الأدبي الإسلامي بسائر أوجهه، بدءاً من خطط العمل، والمقترحات، مروراً بالجدل والحوار، وانتهاء بعرض المعطيات الأدبية دراسة ونقداً وتنظيراً وإبداعاً. ويمكن في هذا المجال أن تمكّن مجلة متخصصة بهموم الأدب الإسلامي (كالمشكاة) من الصدور بشكل شهري منتظم، ومن جعلها بالحجم الذي يمكنها من امتصاص زخم هذه المطالب كافة، جنباً إلى جنب مع (المسلم المعاصر) التي يمكن أن توظّف جانباً من صفحاتها وأبوابها، أو تفتح ملفاً لهذا النشاط.

سادساً: تصعيد التفاعل بين الأدب الإسلامي المكتوب بالعربية وذلك الذي يدوّن بلغات الشعوب الإسلامية الأخرى، عن طريق حركة أكثر نشاطاً في مجال الترجمة من العربية وإليها، وهو أمر ضروري ليس فقط لتحقيق التعارف المطلوب بين أدباء يحملون هويّة إسلامية ذات طابع عالمي يقتضي تعارفاً كهذا، وإنما للاستفادة من الخبرات المتنوعة لمعطيات أدباء هذه الشعوب التي عزلتها حواجز اللغة إلى حدّ كبير، فضلاً عن أن تصعيداً كهذا سيمنح الأدباء الإسلاميين ثقلاً أكثر على مستوى العالم؛ بسبب من انتشارهم في المكان وامتدادهم إلى بيئات ثقافية متغايرة.

سابعاً: تصعيد الحوار بين الأدب الإسلامي المعاصر والأصول التراثية لأدبنا العربي للإفادة القصوى من إمكانات تلك النصوص، والتجذّر أكثر في العمق الثقافي ـ الحضاري للأدب الإسلامي.. شرط أن يتمّ ذلك بأكبر قدر من المرونة والحرية في التمحيص والفرز والانتقاء والتقبّل أو الرفض، وشرط ألّا يتحول المعطى التراثي بنتيجة الإلحاح المتزايد على احترامه والأخذ عنه، إلى دائرة القدسية التي قد تجعله يمارس نوعاً من المصادرة أو التسلّط القسري على العقل الأدبي الإسلامي المعاصر.. إنما هو التوازن هاهنا أيضاً؛ من أجل التوصل إلى أكثر صيغ الحوار بين الماضي والحاضر فاعلية وعطاء.

ويمكن في هذا السياق تنفيذ عدد من الخطوات لتحقيق أكبر قدر من الإفادة في توظيف العمق التراثي؛ لصالح حركة الأدب الإسلامي المعاصر، ويمكن أن تأخذ هذه الخطوات التسلسل التالي:

(١) فرز وفهرسة المعطيات الأدبية التراثية التي ترفد (الإسلامية) شعراً ونثراً ودراسة ونقداً.. إلى آخره؛ لأن هذا الجهد سيضع بين أيدي الباحثين المادة التراثية الجاهزة لأغراض التحقيق والدراسة.

(٢) تحقيق النصوص والمقاطع المهمة؛ التي لم تنل نصيبها الكافي من التحقيق والاهتمام.

(٣) دراسة وتحليل الأعمال النثرية التي لم تنل اهتماماً كافياً، فإذا كان الشعر في بعض مراحله قد لقي اهتماماً كهذا، فإن أعمالاً مثل بعض مؤلفات الجاحظ أو التوحيدي، ونصوصاً إبداعية مثل مقامات الحريري أو الهمذاني أو ألف ليلة وليلة أو بعض السير الشعبية، إلى آخره، تنتظر من يعكف على دراستها في ضوء الإسلامية لمعرفة ما يمكن أن تقدمه في هذا المجال، لا سيّما وأنها تعكس بعداً اجتماعياً لم تكد تمسّه البحوث التاريخية إلّا لماماً.

(٤) متابعة السياق النقدي لتراثنا الأدبي، والتأشير على مدى ارتباطه أو انفصاله عن الإسلامية.

(٥) فحص طبيعة العلاقة بين القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، وبين الدراسات الأدبية التراثية.

(٦) إقامة ندوات وفتح ملفّات خاصة في عدد من المجلّات المعنية لمعالجة هذه الظاهرة أو تلك في تراثنا الأدب، من مثل «التراث الأدبي الصوفي وصلته بالإسلامية» و «علاقات الأخذ والعطاء بين التراث الأدبي العربي وآداب الأمم الأخرى»، و «إمكانات توظيف التراث في أنشطة الأدب

الإسلامي المعاصر» و «مناهج المستشرقين في دراسة التراث الأدبي العربي»، و «السيرة الذاتية في تراثنا الأدبي»، و «مناهج تدريس التراث الأدبي في جامعاتنا»، و «بلورة وبناء منهج إسلامي في دراسة تاريخ الأدب»، و «المرأة في تراثنا الأدبي»، و «الطفولة في تراثنا الأدبي»، و «ملامح المجتمع المسلم في تراثنا الأدبي»، و «التراث الأدبي والسلطة». . . إلى آخره.

إن التجذّر في التراث ليس ترفاً أو اختياراً، ولكنه قدر كلّ فاعلية ثقافية تسعى لأن يكون لها مكان في العالم، وثقل على خرائطه من خلال تشبّثها بالشخصية المتفرّدة، والملامح ذات الخصوصية، ولن يكون هذا بدون الامتداد صوب البعد التاريخي، أو العمق التراثي للتحصن به؛ والاستهداء بمعطياته جنباً إلى جنب مع الأصول العقيدية؛ التي تشكّل قاعدة العمل الأساسية، وبوصلة الانطلاق في بحار الدنيا.

ثامناً: لن يكفي الأدب الإسلامي اعتماده على الكتاب، والمجلة، والصحيفة، كما لن تكفه ندوات ومؤتمرات دورية تقام بين الحين والحين لترشيد مسيرته، والتخطيط لمستقبله، بل لا بدّ إلى جانب هذا كلّه، من منح قدر كاف من الاهتمام للساحتين الأكاديمية والإعلامية، ليس فقط عن طريق دفع الطلبة إلى الاحتكاك بمطالب هذا الأدب، والتعرّف عليه، أو التعريف به من خلال كتابة أطروحاتهم عنه، وليس ـ كذلك ـ عن طريق تخريج المزيد من المتخصّصين أكاديمياً في هذا الجانب أو ذاك من جوانب الأدب، وإنما، فضلاً عن هذا كلّه، فتح باب للحوار المرن الواسع المتشعّب، مع دوائر الأدب خارج الإسلامية، من أجل إيصال الصوت الإسلامي إلى أصحابها، والتمكين بالتالي من رفع هذا الصوت إعلامياً، وفتح الطريق أمامه كي يفرض نفسه في الساحات الأدبية المعاصرة، حركة تملك ثقلها وحضورها وقدرتها على التعامل مع الآخرين من منطلق الثقة بالذات، واليقين العميق بالانتشار والتأثير.

تاسعاً: فتح باب الحوار بين المعنيين بالأدب الإسلامي على صفحات المجلات المعنية للتوصّل إلى قناعات مشتركة ترفد حركة الأدب الإسلامي، وتحصّنها ضد الغلوّ أو التسيّب أو التشرذم... وتخصيص أبواب ثابتة لهذا الحوار في المجلّات المذكورة.

عاشراً: أن تفتح المؤسسات الثقافية الإسلامية (كالمعهد العالمي ورابطة الأدب الإسلامي) صدرها للاتجاهات كافة ما دامت تصدر عن نيّات مخلصة، وتلتزم الضوابط الشرعية حيثما توفّرت، وتستفيد في الوقت نفسه من الخبرات البشرية المتقدّمة في مجال التوظيف؛ للانتقال بالنشاط الأدبي الإسلامي نحو الأحسن.

إن محاولة كهذه تتطلب ولا ريب قدراً من المرونة والإدراك لمطالب العصر، من أجل إتاحة المجال لكلّ التيارات الإسلامية لكي تشقّ طريقها وتعمقه، وتغني معطياتها بالمزيد، تأصيلاً وتوظيفاً، ما دامت جميعاً تصبّ في بحر التصوّر الإسلامي، وتخدم مطالب هذا الدين، سواء وهي تتعامل مع الأصول العقيدية، أو المعطيات التراثية، أو تحدّيات العصر.. مع العلوم والقواعد الشرعية، أو مع العمق الثقافي، أو مع فكر الغرب وثقافته، ليس على سبيل التأثّر والانبهار، وإنما التمحيص والانتقاء والتوظيف.

كلٌّ يعمل جهده، ويكدح مخلصاً، من أجل أن تجتمع الجهود، بمحبة ومرونة وإخلاص، لكي تبنى الاستراتيجية الشاملة، وتمضي بمفرداتها صوب التنفيذ.

ولن يكون ذلك قبل أن نطرح على أنفسنا عشرات من الأسئلة الملحّة، ليس على هامش النشاط الأدبي، وإنما في صميم هذا النشاط، وعبر شبكته الأساسية.




في النقد الحداثي

يبدو أن مذاهب ونظريات النقد الأكثر حداثة أخذت تضيّق الخناق، أكثر فأكثر، على القارئ، وتعزله عن النصّ الإبداعي لكي تستأثر بالتأويل والتفسير، كل وفق منهجه ورؤيته. ولم يحد من حق القارئ أن يمارس التجوال الحرّ عبر النص بعيداً عن رقابة النقد وإثارته، ذلك الذي بلغ في أكثر النظريات حداثة، كالبنيوية والسيميائية والتفسير الانزياحي، وباسم المنهج العلمي في النقد، حتى كادت تطرح معه مقولة فرعون التي أوردها القرآن الكريم على لسانه: ﴿مَآ أُرِيكُمْ إِلَّا مَآ أَرَىٰ﴾، بل هو يمضي إلى أبعد من هذا، فيخاطب الأدباء والفنانين أنفسهم، من خلال تشريحه المختبري، بالمقولة نفسها.

والحق أن الموضوع يستحق محاولات جادة من النقاد والدارسين الإسلاميين، تؤشّر على مظان الإيجاب والسلب في دعوات، أو كشوف كهذه، فتضيء بالإيجاب منهجها النقدي الذي يطمح لأن يكون متميّزاً، وتتخذ من السلب مؤشراً مدعماً بالحجة والجدل والبرهان على أن ما كل ما يجيئنا من الغرب، في هذه الدائرة أو تلك من دوائر المعرفة الإنسانية، يمكن أن يبهرنا، أو يجعلنا نلهث وراءه، متخلّين عن أولويات في العمل والمنهج قد تكون أكثر أهمية وإلحاحاً وجدوى.

إن الاتجاهات الحديثة تلحّ في تحميل النصّ دلالياً، أو تشريحه بصيغة مختبرية صارمة لا وجدان فيها، الأمر الذي قد يشير احتمال الانقلاب عليها باتجاه النقد الذاتي، الانطباعي، الحرّ، كرة أخرى. وتلك هي مأساة أحادية الرؤية لدى الغربيين، ليس في مجال النقد فقط، وإنما في سائر الأنشطة والكشوف التي شهدتها دائرة العلوم الإنسانية. والأَوْلى، كما يتبادر للوهلة الأولى، تحقيق قدر من التوازن بين الموضوع والذات.. بين القانون والحرّية.. بين العلم والذوق.. بين التشريح والرؤية الشمولية، ما دام الأمر ينصبّ على المعطى الإبداعي الذي يصعب، بل يستميل، إدخاله من

عنق زجاجة العلم أو القانون أو المعادلة الرياضية.. وبدون التحقّق بتوازن كهذا، فقد يخشى من حدوث ردّ الفعل المتوقع، بل المؤكد، لأن المسألة ـ ببساطة ـ أن قرّاء النقد وجماهير الأدب يريدون أن يقرؤوا شيئاً ممتعاً ومجدياً في الوقت نفسه.. شيئاً يفسّر لهم النصّ، ويضعهم فيه ـ كذلك ـ أي يجعلهم ينفعلون به ويتأثرون، ويدركون بلمسة التعامل المشترك بين الناقد والقارئ، الملامح الجمالية للنصّ، وأبعاده التعبيرية.

إن صيحة فرعون: ﴿مَآ أُرِيكُمْ إِلَّا مَآ أَرَىٰ﴾ لا تقوم على أساس علمي، بينما تدّعي صيحات الحداثيين، الذين يزيح بعضهم بعضاً، العلمية والمنهج العلمي، رغم أنهم يعملون في دائرة العلوم الإنسانية؛ التي هي في نهاية الأمر نشاط احتمالي كسائر الأنشطة الإنسانية الأخرى.

إن كل حركة نقدية تطلع في الغرب تمثل ولا ريب كشفاً ذا قيمة، وإضاءة جديدة تستخدم الأنشطة النقدية من أجل التحقّق بإيغال أعمق وأكثر انضباطاً في شرايين النصّ. هذا أمر يكاد يكون متفقاً عليه، لكن محاولة العقل الغربي المعهودة، والمكرورة، والحتمية المقفلة التي تأخذ بخناق المنهج الغربي في حقول الإنسانيات، هي محاولة مطّ الاكتشاف لكي يفسّر أكبر قدر من الحقائق، سواء في حقله الخاص، أو ـ حتى ـ في الحقول الأبعد نسبياً عن تخصصه، فيقع في الخطأ. بل إنه كثيراً ما يسعى إلى الاستئثار بالحقل الذي يتعامل معه، ويرفض أية إضاءة قد تجيء من رؤية مغايرة أو منهج آخر، رغم أنها قد تكون تفسيراً تكميلياً، ربّما يعين الدارس على فهم أعمق، وأكثر شمولاً لما بين يديه.

إن التعميم، والرؤية الأحادية التي تتجاوز إضاءات الغير وكشوف الآخرين، هي التي تجعل معظم الحركات الغربية في ميدان الإنسانيات تسقط ـ في نهاية الأمر ـ في مستنقع الادّعاء بالقدرة على فعل المستحيل، والمستحيل ها هنا هو تحويل الكشف الجزئي إلى عقيدة كليّة تعطي جواباً

على كل سؤال. وهذه مسألة تكاد تكون مستعصية، ولشدّ ما قادت إلى نتائج خاطئة، أو مهزوزة، انتهت بسقوط الكشف نفسه، أو تهافته وفقدان الثقة بمصداقيته، كما حدث مع الماركسية والوجودية والفرويدية.. وغيرها، وصولاً إلى البنيوية التي أخذت منذ الستينيات تتلقى ضربات قاسية، والتي سعت بخلفياتها الرؤيوية أن تقتل الإنسان، إذا استخدمنا عبارة المفكر الفرنسي المعروف «روجيه غارودي»، والتي لا تزال تتلقى سيلاً من ردود الأفعال في عدد من بلدان الغرب[١].

ومرة أخرى فإن المعضلة تتمثل ـ أيضاً ـ في تحويل الاحتمالي إلى يقيني، والعلوم الإنسانية هي في الأساس علوم احتمالية، فكيف يتأتى لنا أن نرغمها على أن تتحول إلى فيزياء وكيمياء وميكانيك ومعادلات رياضية، وبخاصة في دائرة الإبداع التي تتضمن، من بين سائر الأنشطة الإنسانية، هامشاً عريضاً جداً للتأويل والتخمين والترجيح والاحتمال.

في نظرية الانزياح ـ مثلاً ـ يحدث شيء من هذا، ولكن في نطاق فنيّ محدود، بسبب من أن هذه النظرية معنية أولاً وأخيراً بتفسير البُعْد الشعري للقصيدة. ويعد (جان كوهين) مهندس هذه النظرية في كتابه (بنية اللغة الشعرية).

تنبثق النظرية في أساسها من حقيقة أن لغة الشعر هي غير لغة النثر المباشرة والمستهلكة في أغراض الحياة اليومية، والمطالب العملية، وأن الخصيصة الأساسية التي تمنح لغة الشعر قدرتها الوظيفية على التعبير؛ إنما هي الانزياح الذي يتحوّل بالمعنى من حالة إلى حالة أخرى، ومن دلالة لأخرى.

---

(١) انظر مقال (حول البنيوية) للمؤلف في كتاب (متابعات في دائرة الأدب الإسلامي)، مؤسسة الرسالة ـ بيروت ودار البشير ـ عمان (قيد النشر).

وتساعد التقنيات الشعرية (الصوت والقافية والعروض والاستعارة.. إلى آخره) على خرق مقولات اللغة المباشرة، أو التوصيل المنطقي المباشر للكلمات والجمل والتعابير، وتدفعها باتجاهات مغايرة بعيداً عن المنطوق المتفق عليه، والذي يحميه الإلف والتقاليد اللغوية والضوابط النحوية، من الانزلاق إلى غير دلالاته المباشرة.

وهذه التقنيات الشعرية تمارس ما يمكن اعتباره تمزيقاً لبداهات التعبير اللغوي، وإعادة تشكيل علاقات جديدة بين المفردات تنزاح بالمعنى في عدد من المتغيّرات؛ حتى لتكاد العلاقة تنقطع وتغيب بين التركيب الجُمَلي للمقاطع والتعابير وبين دلالاتها المعهودة، أو حتى القريبة.

إننا في الحالات الاعتيادية نقوم مثلاً بإسناد القدرة على الإقناع إلى هذا الكتاب أو ذاك، فنقول: «الكتاب مقنع» ولكن الشاعر يكسر هذه العلاقة، متوسّلاً بالكنايات والاستعارات، فيسند إلى الكتاب ـ مثلاً ـ صفات غريبة، غير مألوفة، كأن يقول: «الكتاب صامت». ولطالما حوّل الشاعر الصفات التي تميّز بين الأشياء في لغة النثر، إلى مجرد ديكور أو وظيفة تزيينيّة لا تمنح أي معنى من المعاني المتفق عليها.

إن الضوابط النحوية في النثر تحميه من الانزلاق إلى غير المعنى المحدّد الذي يستهدفه التعبير، أما في دائرة الشعر فإن هذه الضوابط تكسر لكي تشكل أنساقاً غير معروفة في ساحات المقولات النحوية.

ويتحدّد معنى الأشياء في الحالات الاعتيادية للتعبير من خلال موقع الكلمة في الجملة التي تشكل مفاهيم أو صيغاً للتواصل، متفق عليها، أما في الشعر فإن الكلمة قد تغادر أنساقها المألوفة؛ لكي تنزل في بيئة تعبيرية غريبة عليها بالكلية.

وثمة فوارق بين الانزياح الشعري وبين انزياحات من أنماط أخرى تشهدها الحياة الاجتماعية لدى فئات، أو شرائح معينة من الناس كالأطفال

والمجانين، فها هنا يتحقّق للتعبير انزياح واحد عن معناه المعجميّ المألوف، وما يلبث أن يستقرّ على معناه أو دلالته الجديدة فيسكن عليها. أما في الشعر فإن الانزياح ينفي بعضه بعضاً في تصادّ متواصل يبعد بالمعنى شيئاً فشيئاً، وفي أعقاب كل حركة انزياحية لكي ما يلبث أن يصل إلى إيحاءات ودلالات لا تكاد تمسّ المعنى الأصلي للمفردة، أو التعبير من قريب أو بعيد.

ووفقاً لاستقراء كوهين فإن هذا التداعي، أو النفي الانزياحي الذي لا يسمح باستقرار الكلمة على إيجاء ما إلا قليلاً، يقلّ ويتضاءل في سلّم المذاهب الأدبية كلما رجعنا إلى الوراء، ويكثر ويتكاثف كلما مضينا في الزمن إلى الأمام. وإذ يكاد الانزياح في مذهب قديم كالكلاسيكية يتضاءل ويغيب، فإننا نجده يتكاثر بشكل ملحوظ في مذهب أكثر حداثة كالسريالية بحيث إنه يكاد يصير عصب المذهب، ونسيجه الإبداعي.

وتستطيع، باستذكار بعض شواهد الأدب السريالي أن نرى بوضوح كيف يحفر الانزياح المنفي بانزياحات تالية، خندقاً عميقاً بين اللغة، وبين دلالاتها غير المباشرة بحيث لا يتبقى في نهاية الأمر أيّما صلة أو علاقة أو إيحاء ما بين الطرفين.. تنقطع الجسور، ويظل كل من القطبين معزولاً عن الآخر، كأن لغة الخطاب قد فقدت قدرتها على التواصل مع الآخرين، واستعاضت عن ذلك، وقد بلغت حالة الانزياح القصوى، بصور وتراكيب وإيحاءات غير معقولة، تنبثق في لا واعية الشاعر أو في واعيته، والأمر سواء، لكي ترسم حالات لا يكاد يدرك ما الذي تريد أن تقوله سوى الشاعر نفسه. وهكذا يُعزل الطرف المتلقّي عن القدرة على التجوال في نبض النصّ لكي يستمع نداءه.

وهاكم مثلاً على ذلك مقاطع من قصيدة (هيروديات) لمالارميه [١]:

---

(١) والاس فاولي: عصر السريالية، ص٩٩-١٠٠ (ترجمة خالدة سعيد، مؤسسة فراكلين، بيروت - ١٩٦٧م).

«بلى لأجلي، لأجلي أزهر، أنا المقفرة
تعرفين ذلك يا حدائق الياقوت الدفينة
بلا نهاية في وهادٍ عليمة مبهورة
أيها الذهب المجهول، الذي يحفظ بريقه القديم
تحت النعاس المعتم، نعاس أرض أولى
وأنت أيتها الحجارة الكريمة التي تمنحين عيني
هاتين الجوهرتين الصافيتين بريقهما المنغم، وأنت
أيتها المعادن التي تعطين شعري الفتي
بهاءه القاتل، وانسيابه الكثيف
أما أنت، يا امرأة ولدت في عصور خبيثة
كخبث مغاور العرافة
يا من تتحدث عن الفاني، أنت يا من تقول
إن العطر الوحشي الملذّات سيخرج
من وريقات ثيابي، رعشة عريي البيضاء
تكهّني أن لا زورد الصيف الرطب
الذي تميل إليه المرأة بالفطرة
لو رآني في حيائي الكوكبي الراجف
لمتّ !»

وهاكم ـ أيضاً ـ مقطعاً من قصيدة (المرأة الأولى) لأليوار[1]:

«أيتها المحتضرة المجنونة، يا أسيرة السهل
الضوء يختبئ عليك فانظري إلى السماء:
لقد أغمضت عينيها لكي تهاجم حلمك

(١) نفسه ص٢١٢-٢١٦.

وأغلقت ثوبك لكي تحطم أغلالك
أمام العجلات المتشابكة
تضحك مروحة مقهقهة
تفقد الدروب صورتها
ألا تقدرين أن تحملي الأمواج المبحرة على سفن من اللوز
في راحتك الدافئة اللطيفة
أو في غدائر رأسك؟
تريد صرخة واحدة أن تتفجر من الفجر المكمّم
شمس دوّارة تتلألأ تحت القشر
تمضي لكي تستقر على جفنيك المغمضتين
حين تنامين، أيتها الوديعة، يتّحد الليل بالنهار..».

هل هذه، في المنظور الانزياحي، هي اللغة الأكثر شاعرية؟ إنّ الجواب لا يمكن أن ينفرد به كوهين، أو مدرسته والمنتمون إلى نظريته مهما اتسع نطاقها، لأن هناك دائماً «أكثريات» من المعنيين بالشعر، دارسين ونقاداً وقرّاءً، قد يكونون منتمين لمذاهب ونظريات أخرى، وقد لا يكونون، يمنحون تقويمهم الأعلى منزلة للأعمال الشعرية؛ التي تهزّ وجدانهم بقدراتها الفنية وغناها الشعري دون أن تكون دلالاتها قد أُخضعت بالضرورة لسلسلة من الانزياحات تقيم بين لغة الخطاب وبين المتلقي خطوطاً من الأسلاك الشائكة؛ التي تعزل الإبداع عن القدرة على التوصيل.

وفي مقابل هذا كلّه فإن لغة شعرية تباشر مفرداتها صيغ التعبير لن تمنح شعراً؛ لأن الفاعلية الشعرية لا تتألق إلا بسلسلة من الكنايات والاستعارات تزاح بالمعنى ـ فعلاً ـ من مستقرّاته الاعتيادية في لغة الخطاب اليومي إلى مواضع جديدة تمنح الدلالات نبضاً خفّاقاً، وأَلَقاً هشاً، ولكن شرط أن يتم هذا كلّه وفق منظومة من الضوابط البيانية والنحوية واللغوية، وفي ضوء

قواعد ومرتكزات وثوابت متفق عليها من المعطيات النفسية، والاجتماعية، والجمالية، والثقافية في نهاية الأمر، من أجل أن يتحقّق التواصل في الخطاب بين المبدع والمتلقي.

إن نظرية الانزياح، إذا أردنا الحق، ليست في نهاية الأمر كشفاً جديداً بالكليّة، ولكنها تأكيد، وبلورة، وتنظير لممارسات جمالية، ومعطيات بلاغية، نفذها الشعراء منذ اللحظات الأولى لولادة الشعر في هذ العالم.. إنهم تجاوزا، بجرّ المعنى من حالته اليومية إلى حالات غير مباشرة، باستخدام الأدوات، والتقنيات البلاغية، جعل المعنى مطروحاً على قارعة الطريق، وتحوّلوا به إلى تشكيل جديد يرفض المباشرة، ويمضي بالدلالة إلى آفاق جديدة هي في نهاية الأمر ما يفرّق الشعر عن النثر العادي.

وكالبنيوية تماماً، تلك التي نستطيع أن نعثر على نويّاتها المبكرة في معطيات نقّادنا القدامى، كالجرجاني ـ مثلاً ـ في نظرية «النظم»، فإن الانزياحية لتغدو أمراً معروفاً تماماً بمجرد أن نرجع إلى تراثنا النقدي والبلاغي.

ولكن، و مرة أخرى، فإن الإلحاح في تحميل النظرية أو الكشف أكثر مما تحتمل يجعلها تتجاوز حدود المقنع إلى نوع من التمحّل الذي يفرض على الفاعلية النقدية تعميمات قد تكون على حساب الإبداع، وقد تبلغ في حالاتها القصوى حدّ المصادرة للنصّ، وإرغامه على الدخول من عنق الزجاجة.

وثمة ـ أخيراً ـ تلك الملاحظات الثلاث التي سجّلها أحد النقاد على نظرية الانزياح قد تمنح إضاءة أكثر للموضوع، وتكشف عما يتضمّنه كتاب كوهين من ثغرات:

١ ـ كانت الشواهد التي توضّح الانزياحات المختلفة، جملاً أو أبياتاً أو أنصاف أبيات. وهذا يدل على أن الانزياح إنما يتحقق في جزء من القصيدة، أو أجزاء، أما بقية أجزائها فتجري على سنن اللغة العادية.

فليس في ديوان أي شاعر من الشعراء قصيدة كل أبياتها انزياحات عن أصل اللغة.

٢ ـ إن جداول كوهين الإحصائية تدلّ على أن الانزياح يكثر في نماذج من الشعر، ويقلّ في نماذج أخرى، أي أنه يضع الشعرية في اتجاه من اتجاهات الشعر ويحجبها عن اتجاهات أخرى. وفي هذه العملية تجزيئية واضحة وغبن لنماذج معيّنة، وتضييق لدائرة الشعر.

٣ ـ إذا كانت الانزياحات الكمية تتناسب مع الشاعرية، فمعنى ذلك أن قصائد الفترة المظلمة أكثر شاعرية من قصائد المتنبّي، لأن قصيدة مثل قصيدة راجح الحليّ التي يقول فيها:

طرفي وقلبي قاتلٌ وشهيدُ ... ودمي على خديك منه شُهودُ
يا أيها الرَّشَأُ الذي لحظاته ... كم دونهن صوارمٌ وأُسودُ
من لي بطيفك بعد ما منع الكرى ... عن ناظريَّ البعدُ والتسهيدُ
وأَلَذُّ ما لاقيت فيك منيّتي ... وأقل ما بالنفس فيك أَجودُ
ومن العجائب أن قلبك لم يلن ... لي والحديدُ ألانَهُ داودُ

هذه القصيدة أكثر انزياحات عن قصيدة (الحمى) للمتنبي التي يقول فيها:

وزائرتي كأن بها حياءً ... فليس تزور إلّا في الظلامِ
بذلت لها المطارفَ والحشايا ... فعافتها وباتت في عظامي
يضيق الجلد عن نَفَسي وعنها ... فتوسعه بأنواع السَّقامِ
كأَنَّ الصبح يطردها فتجري ... مدامعها بأربعةٍ سِجامِ[1]

(١) عبد الجبار داود البصري: شعريّة الانزياح، جريدة الجمهورية، بغداد، العدد ٧٤٠٤ (٢٦ كانون الأول ١٩٨٩م).

وهكذا، ووفق هذا المنظور الانزياحي ستتعرض النصوص الشعرية إلى مصادرة، قد يضحّى فيها بالعديد من القيم النقدية والجمالية، بل قد يضحّى فيها بجانب خطير من الفاعلية الشعرية، من أجل التأكيد على أن الانزياحات المتتابعة هي عصب الإبداع الشعري.

على أية حال، فإن الناقد الإسلامي، وهو يتعامل مع نظريات وكشوف ومذاهب كهذه، يمكن أن يلحظ كيف أن بعض محاولات الحداثة النقدية، كالانزياحية مثلاً، لا ترتبط بأية رؤية أو منظور ذي طابع عقيدي، وإنما هي تقنيات منهجية صرفة تضع أدواتها في خدمة النصّ، بغض النظر عن مدى سلامة هذ المنهج وقدرته على التحليل والتفسير، بينما تنسج محاولات أخرى، كالبنيوية مثلاً، حول نفسها منظومة من المفاهيم التي تخرج عن دائرة التقنية باتجاه التعامل مع الإنسان ووضعه في العالم، وقد يصل بها الأمر حافات العقائدية. ومن خلال هذا الفارق بين النمطين يتأتى للناقد المسلم أن يفيد ما وسعه الجهد من الحالة الأولى، ذات الطابع الحِرَفي الجزئي الذي يتماشى الشمولية والأيديولوجية، وأن يكون حذراً من الحالة الثانية، رغم أن حذره من الخلفيات يجب إلّا يصدّه عن المضيّ للإفادة من الجوانب الحِرفية الصرفة للمحاولة، وهي على ثغراتها وادّعاءاتها وإلحاحها ذي الطابع الميكانيكي الذي تقود إليه «العلمية»، يمكن أن تقدّم إضاءات ذات قيمة بالغة في التعامل مع النصّ.

والمهم هو تجاوز الوقوع في إحدى اثنتين: التقبّل الكامل لمعطيات الحداثة بدافع الإعجاب، والتزام «العلمية» في العمل النقدي، أو الرفض الكامل لها بحجّة ارتباطها بخلفيات قد ترتطم في مفرداتها، أو بعضها، مع المنظور الإسلامي للكون والعالم والإنسان، ولطبيعة النشاط الإبداعي.




رحلة مع اللون
في كتاب الله

١

منذ فترات موغلة في عمر الطفولة يمارس اللون تأثيراته الانطباعية في وجدان الإنسان.. في عقله وضميره وذوقه وحسّه وخبراته.. و تكون المحمولات الوراثية والبيئية: البيت والمدرسة والشارع والزقاق والمدينة والفضاء والقراءات الأولى.. الموارد التي تتدفّق منها إيقاعات اللون، وتنطبق تأثيراتها، ويصير الاقتران الشرطي، وبخاصة بالنسبة للطفل الأكثر حساسية، عاملاً مهمّاً في الإعجاب بالأحمر أو الأخضر أو الرمادي، أو في كراهيته والنفور منه.

وعندما يعجز الطفل عن التعبير عن مشاعره ورؤاه باللون، يتحوّل إلى الكلمة.. ربّما.. وبمرور الوقت يصير للألوان دلالاتها التعبيرية المؤكدة في كلماته. ومرّة أخرى فإن الحديث يتناول الإنسان الموهوب الذي يملك ـ لسبب أو آخر ـ طاقة مختزنة للتعبير، وطموحاً موصولاً؛ لأن يقول للعالم من حوله شيئاً ما يؤكّد تفرّده، ويمنحه القدرة على التحقّق وتأكيد الذات.

ولطالما سمعنا أن «الرسم هو شعر العين».. هناك حيث يتحدث الإنسان المبدع بلغة الألوان، فيقول أشياء كثيرة ويعبّر عن أحاسيسه ورؤاه فيما يحمل نبض الشعر، وكهرباءه، ولماحيته.

وكما أن للكتل، والأصوات، والكلمات، معمارها المتناسق، المؤثر، الجميل.. فإن للألوان معمارها المدهش هي الأخرى.

والمبدعون ليسوا سواء.. وتلك منّة يمنّ بها عليهم خالقهم سبحانه، فتكون اليد التي ترسم ـ أحياناً ـ أشدّ إثارة، وأعمق دهشة، وأقدر على التعبير من الكلمات التي تنشر أو تقول شعراً!!

٢

ابتداء.. فإنه ليس ثمة حظر أو مصادرة في الإسلام للون معيّن... كلّها من نعم الله سبحانه وعطائه الثرّ وإبداعه اللانهائي في الكون والعالم والحياة.. وكل منها ينطوي على دلالة أو مردود هو في نهاية الأمر إغناء للحياة، وتعميق لمعطيات الحسّ والوجدان.

ليس ثمة حظر أو مصادرة.. الأخضر الذي هو رمز الانبعاث والتجدّد، وشعار رسول الله ﷺ، ولباس أهل الجنة، ولغة الحدائق ذات البهجة.. الأحمر الذي هو رديف الثورة، والشهادة، والجهاد الدائم، والسيوف التي تقطر دماً، وهي تقاتل لإسقاط الطاغوت وتحرير الإنسان.. الأزرق الذي هو بوابة السماء، والطريق إلى الكون.. الأبيض الذي هو رمز النقاء والتكشّف والصفاء اللانهائي.. الأسود الذي هو تعبير عن الحزن، والليل، والظلمة، والمخبوء، والذي يقود إلى ما وراء المنظور المضيء للعالم.. الأصفر الذي ينطوي على لحظات الإشراق والمغيب، فيبعث في الحالين مشاعر تتأرجح بين النقيضين: الفرح والغبطة.. الحزن والأسى والتلاشي و الجلال والمهابة والسكون.. الرمادي الذي يضعنا على حافة الأحزان والاكتئاب والانغلاق على المنظور، لكنّ ارتباطه بالغيوم.. بالأجواء الشتوية.. يكسر الحلقة، فيعطيه طعماً لذيذاً هو مزيج من الدفء والأمان، والفرح والغبطة والاندماج بالطبيعة من خلال التفاعل مع لغتها المحسوسة بإيقاع المطر، واندفاعات الغيوم.

ومن أجل تأكيد الشمولية اللونية في المنظور الإسلامي لنتذكر الآية التي سنقف عندها، والتي تحدثنا عن ألوان الأمم والشعوب، والنبات والحيوان، تقابلها ألوان الجبال البيض والحمر والسود.. وهي تتحدث من منظور الطائر من فوق View of bird فتطوي المنظور كله بتأكيد على قدرة الله

اللانهائية، وحكمته سبحانه في الوقت نفسه، على التنويع، وعلى أن الألوان هي جميعاً من عطاء الله، وهي كافّة، تحمل دلالتها على هذا المعنى؛ الذي يؤكده القرآن الكريم بشتى الصيغ والتعابير.

٣

والآن.. فإننا نريد أن نتابع رحلتنا مع كلمات الله سبحانه في كتابه العزيز: المساحات والمقاطع والمفردات التي تحدّثت عن اللون.. ماذا كانت تريد أن تقوله للإنسان؟

لنبدأ بالأبيض.. جماع الألوان كلها، ورمز الضوء والنور والصفاء.. وهو إذ يجتاز (الموثور) يتكشّف عن غنى لوني غير متوقّع، فيمنحنا بسخاء مهرجانه السباعي.. وثمة أربعة من هذه، كما سنرى، تنتشر في كتاب الله.

والأبيض يرد في القرآن الكريم ثماني مرّات، وهو في كلّ مرة يدلّ على الخير والفرح و النور والمتعة والإبداع الإلهي في العالم.. إن دلالاته تتدرّج ما بين المادي والمعنوي، وما بين الروحي والحسّي.. وهي ترمز حيناً لبدايات الفجر الأولى القادمة من رحم الليل، على صفحة الأفق البعيد، في دورة السنن والنواميس الكونية التي أبدعها الله سبحانه.. ويرمز حيناً آخر للضوء المشعّ من يد نبيّ سمراء يخرق بها الله جلّت قدرته السنن والنواميس في مواجهة الكفر والضلال.

ومع هذا التغاير في توظيف الأبيض، تتحرك الكاميرا من أكثر من زاوية، فتمنحنا أكثر من لقطة، وهي جميعاً تلتقي عند بؤرة الخير والفرح والمتعة والإبداع والعطاء.

هنالك تقابل، أو تنوّع، ما بين الطبيعة والإنسان، وتقابل آخر ما بين الماديّ والروحي، أو الحسّي والمعنوي، وثمة تقابل ثالث ما بين السنن والمعجزات.

منذ البدايات الأولى يوظف هذا الألوان في ساحة الطبيعة، وفي دائرة السنن والنواميس الإلهية للكون؛ لكي يؤدي هذه المرّة مهمة تعبّدية: الإعلان لجماهير الصائمين عن انتهاء الليل ومطلع فجر جديد؛ كي يبدؤوا رحلتهم مع الله ويكفوا عن الطعام والشراب: ﴿وَكُلُوا۟ وَٱشْرَبُوا۟ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَكُمُ ٱلْخَيْطُ ٱلْأَبْيَضُ مِنَ ٱلْخَيْطِ ٱلْأَسْوَدِ مِنَ ٱلْفَجْرِ ۖ ثُمَّ أَتِمُّوا۟ ٱلصِّيَامَ إِلَى ٱلَّيْلِ ۚ﴾ [البقرة: ١٨٧].

إن الأبيض يتقابل ها هنا مع الأسود، والنهار مع الليل.. إننا هنا بإزاء تقابل مؤثّر بين الخيطين.. في المسافة الممتدة التي تتجاور فيها حافات الليل والنهار.. إن المؤمن الذي يملك رؤية موغلة، أو حسّاً فنياً، لا يمكن إلّا أن يجد في هذا بعداً جمالياً، بَعْد، أو مع البُعد التشريعي.

ومع هذا وذاك يقف مندهشاً، مسلّماً لسنن الله الأبدية التي تسيّر السموات والأرض، وتكوّر الليل على النهار.. إنه إبداع الله سبحانه الذي لا تنفد كلماته، والذي يذكرنا بتلك اللوحة القرآنية ـ البانوراما ـ التي تذعن هي الأخرى للناموس، أو تتمخّض عنه، والتي يكون فيها هي الأخرى للأبيض مكان: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجْنَا بِهِۦ ثَمَرَٰتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَٰنُهَا ۚ وَمِنَ ٱلْجِبَالِ جُدَدٌۢ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ ﴿٢٧﴾ وَمِنَ ٱلنَّاسِ وَٱلدَّوَآبِّ وَٱلْأَنْعَٰمِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهُۥ كَذَٰلِكَ ۗ إِنَّمَا يَخْشَى ٱللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ ٱلْعُلَمَٰٓؤُا۟ ۗ إِنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ﴾ [فاطر: ٢٧-٢٨].

إننا هنا قبالة مهرجان للإبداع الإلهي في العالم: في الخلق، والتكوين، والتلوين، والتنويع، والتوزيع.. مهرجان تمتد معطياته وخلائقه على مدى البصر، لكي تملأ الأفق المنظور من أقصاه إلى أقصاه.. إننا هنا بإزاء الثمار والجبال و الناس والدواب والأنعام.. عالم الجماد والنبات والحيوان والإنسان.. ينتشر قبالتنا من المدى إلى المدى بتكويناته وألوانه؛ لكي يدلنا على قدرة الله جلّ في علاه وإبداعه في الكون منذ لحظة المعجزة

الأولى بإنزال الماء من السماء؛ لكي يخرج به ثمرات مختلفة الألوان، وحتى لحظة تشكّل هذا العالم بجباله ذوات التكوينات والأشكال، وتهيّؤ هذا كله لاستقبال المخلوقات الحيّة جميعاً، حيث يتربّع الإنسان مكانته المقدّرة سيّداً على العالمين.. والعلماء بهذا كله هم الذين يخشون الله.. العلماء الذين يتعاملون مع العالم بالعقل والمختبر، وبأدوات الحسّ، وإمكانات التجريب، أو الذين يتواصلون معه بالرؤية النافذة، والروح، والوجدان.. وهم في كل الأحوال يكشفون لحظة بلحظة قدرات الله الخلّاقة في هذا العالم، فيزدادون إدراكاً لمعجزة الخلق هذه، وخشية لمبدعها القادر العالم المريد.. جلّ في علاه.

والأبيض في هذه البانوراما يمتد وينتشر، جنباً إلى جنب مع الأحمر والأسود وسائر الألوان الأخرى، على واجهات الجبال وطرائقها وخطوطها.. على خدود الثمار اليانعة.. على بشرات الرجال والنساء.. وفي أوبار الأنعام وأصوافها.. الأبيض في كل مساحة أو تكوين من أجل موازنة الألوان الأخرى، ومنحها الشفافية والضوء.

هنالك المعجزة قبالة الناموس.. إن الله سبحانه الذي يقدّر السنن والنواميس، يملك القدرة المطلقة ـ في أية لحظة ـ على كسرها واختراقها بهذه المعجزة أو تلك، من أجل هزّ وجدان الإنسان الذي لم تُجْد معه الطرائق الأخرى، ومنحه القناعة واليقين والإيمان.

والأبيض، لوناً أو شعاعاً، يوظّف كرة أخرى، ولكن خارج نطاق الناموس هذه المرة.. يجيء معجزة إلهية يمنحها الله مبعوثه (موسى) عليه السلام إلى فرعون وملئه كواحدة من (الآيات السبع) لمجابهة الطاغوت وكسره وإذلاله، وفتح الطريق المقفل أمام بني إسرائيل إلى ساحة الإيمان: ﴿وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَآءُ لِلنَّٰظِرِينَ﴾ [الأعراف: ١٠٨] ﴿وَأَدْخِلْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَآءَ مِنْ غَيْرِ سُوٓءٍ﴾ [النمل: ١٢].

إن هذا التقابل في توظيف اللون الأبيض بين الناموس والمعجزة نلتقيه كرة أخرى في تقابل من نوع آخر بين الروحي والمادي، أو بين المعنوي والحسّي.

ففي الآيتين (١٠٦، ١٠٧) من سورة آل عمران يرمز الأبيض إلى رحمة الله.. إلى الفوز والخلاص الذي ينتظر المؤمنين الجادّين يوم الحساب بينما يبدو الأسود الكالح رمزاً للعذاب.. للخسران الأبدي يؤول إليه الكافرون والمرتدّون: ﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ ٱسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَٰنِكُمْ فَذُوقُواْ ٱلْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ ﴿١٠٦﴾ وَأَمَّا ٱلَّذِينَ ٱبْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِى رَحْمَةِ ٱللَّهِ هُمْ فِيهَا خَٰلِدُونَ﴾ [آل عمران: ١٠٦-١٠٧].

وفي الآيتين (٤٥، ٤٦) من سورة الصافات يرمز الأبيض للخمر الصافية النابعة من شراب العيون، تلك الخمر التي لا تلحق أيّما أذى جسدي بالشاربين، ولا تذهب بعقولهم.. إنها خمر الجنة التي لا تلتقي مع خمور الأرض المحرّفة إلّا بالاسم: ﴿يُطَافُ عَلَيْهِم بِكَأْسٍ مِّن مَّعِينٍ ﴿٤٥﴾ بَيْضَآءَ لَذَّةٍ لِّلشَّٰرِبِينَ﴾ [الصّافات: ٤٥-٤٦].

وفي الآيتين ٤٨، ٤٩ من السورة نفسها يرمز الأبيض للحسّي كرّة أخرى: ﴿وَعِندَهُمْ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرْفِ عِينٌ ﴿٤٨﴾ كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ﴾ [الصّافات: ٤٨-٤٩]. وسواء كان البيض المكنون هذا، بيض نعام لم يصبه غبار، كما يقول بعض المفسّرين، أو لؤلؤاً مكنوناً، كما يقول آخرون، فإنه يدلّ على الأبيض المشعّ من قاصرات الطرف اللواتي أوتين عيوناً واسعة نجلاء، يكاد بياضها المحيط بحدق العين يشعّ هو الآخر نوراً وجمالاً وبهاءً.

ومهما يكن من أمر فيجب ألّا يأسرنا «الحسّي»، مع خمر الجنة أو حورها، وألّا نَنْزَلق باتجاه أي نوع من التشبيه بين متع الأرض ومتع السماء.. بين ملذّات الفناء ولذائذ الخلود، لأن هذا الذي يبدأ من بؤرة الإحساس يتجاوز

موقعه لكي ما يلبث أن يتحوّل بالإنسان إلى ما وراءه.. إلى عالم الوجدان الفسيح والروح الوضيئة بواسطة الخمر والحور.. ومن ثم يكون للون الأبيض الذي يتمحّض شعاعاً نورانياً دلالته على هذا التحوّل صوب الأعلى فالأعلى.. على هذه النقلة من كثافة الحسّ إلى شفافية الروح وصفائها.

وقبل أن نغادر «الأبيض» إلى الألوان الأخرى لا بدّ أن نتذكر نقيضه المعروف «الأسود» الذي يرد في كتاب الله مرّات ثلاث، سبق أن مررنا بها، ونحن نتحدث عن الوجه الآخر لهذا التقابل بين الأضداد.

مرّة وكتاب الله يشير إلى ﴿ٱلْخَيْطِ ٱلْأَسْوَدِ مِنَ ٱلْفَجْرِ﴾ [البقرة: ١٨٧] ذلك الذي يتميّز به الخيط الأبيض حيث يتجاور الليل وا لنهار.. ومرة وكتاب الله يتحدّث عن ﴿ٱلَّذِينَ ٱسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ﴾ [آل عمران: ١٠٦] يوم الحساب من الكفار والمرتدين، حيث يجيء السواد قريناً للخزي والمهانة والعذاب.. ومرة ثالثة وكتاب الله يرسم بانوراما الخلق الإلهي المبدع في العالم، ويوزّع كتلها ومساحاتها وألوانها على الأشياء والنبات والحيوان والإنسان، ويقف ـ لحظات ـ عند غرابيب الجبال السود المتناهية في السواد، كالأغربة، والتي تتجاوز مع الجدد البيض والحمر، فتمنح الجبال تلويناً أشدّ إثارة، وأكثر غنى.

ليس ثمة مصادرة للون، وإصدار حكم قسري عليه، كما تفعل خرافات الناس العاديين، وأهواء الكثيرين من المفكرين والفنانين.. فالأسود في كتاب الله لا يدلّ بالضرورة على الظلمة والعتمة والشؤم و الشرّ، ولا ينطوي على معنى سحريّ أو طلاسم لمغزى خفي.. إنه ـ مرة ـ يشير إلى الليل الذي يجاور النهار في لحظات الفجر الأولى.. ومرة أخرى يدلّ على خلق الله المبدع، وتلوينه السخيّ لكتب العالم وخلائقه جنباً إلى جنب مع العديد من الألوان الأخرى.. ومرة ثالثة يجيء السواد قريناً للمهانة والخزي والعذاب.

فليس اللون بذاته ـ إذاً ـ ما يستحق اللعنة أو الاحتفال، ولكن توظيفه في هذا الموقع أو ذاك هو الذي يجعله يدلّ حيناً على حالة زمنية لغرض تشريعي، ويدل حيناً آخر على حالة مكانية لغرض إيمانيّ، ويدل حيناً ثالثاً ـ لغرض توجيهي ـ على اللعنة والعذاب. لكن هذا كله لا يعني إلغاء الدلالة الأساسية، أو الانطباع الذي يمثّل المغزى الأكبر مساحة لهذا اللون أو ذاك.. إن الأصغر ـ مثلاً ـ والذي سنتحدث عنه بعد قليل، يدلّ في السياق العام على التيبّس والتحطّم والفناء، أي: أنها دلالة سلبية في نهاية الأمر، كما تبدو في معظم الآيات، لكن هذا لم يمنع من التأشير، ولو بآية واحدة، على انعكاس مضاد للأصفر ذاته في نفوس الرائين، فهناك البقرة ذات اللون الأصفر الفاقع التي تسرّ الناظرين.. وهكذا الأمر في اللون الأسود الذي يمكن أن يمنح انطباعات سلبية، دون أن يكون هذا قدره الأول والأخير!

وثمة ـ في المقابل ـ ألوان تتمحّض للخير والرحمة والعطاء والنماء، كالأبيض والأخضر، فلا تمنح إلّا قيماً إيجابية، ولا تعكس إلّا انطباعات لا تنطوي على أي قدر من السلب.

٤

ثنائية الأبيض والأسود في كتاب الله العزيز تقودنا إلى ثنائية أخرى في عالم اللون.. إنها الأخضر والأصفر.

فها هنا أيضاً يتمحّض الأخضر للخير والنماء، بما أنه رمز الانبعاث والتجدّد والعطاء، بينما يمضي الأصفر ـ في الأعمّ ـ لكي يؤشّر على حالة مضادة من الجدب والتيبّس، والتحطّم والموت.

وهكذا يتخذ الأبيض والأخضر مواقعهما في دائرة الإيجاب، بينما يتأرجح الأسود والأصفر؛ لكي يمنحا في نهاية الأمر انطباعاً سلبياً، رغم وجود حالات ـ في كلا اللونين ـ تشذّ عن هذا المساق.

مهما يكن من أمر؛ فإن الآية الأولى التي ترد في كتاب الله متضمنة اللون الأخضر، إنما ترد في ساحة الإنبات والعطاء، دليلاً على قدرة الله سبحانه على الخلق، ونعمته السابغة على الإنسان الذي يجد طعامه جاهزاً بعد سلسلة من العمليات المعقدة التي تشهدها السموات والأرض، والتي تعطي ابن آدم طعامه في نهاية الأمر: ﴿وَهُوَ ٱلَّذِىٓ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجْنَا بِهِۦ نَبَاتَ كُلِّ شَىْءٍ فَأَخْرَجْنَا مِنْهُ خَضِرًا نُّخْرِجُ مِنْهُ حَبًّا مُّتَرَاكِبًا﴾ [الأنعام: ٩٩].

وثمة في الآية، وفي المفردة المتعلّقة بالخضرة، بالذات، إشارة خفية أو معلنة، من إشارات الإعجاز العلمي لكتاب الله. وبغض النظر عن الجدل القائم حول هذه المسألة، فإن موقع الخضر في الآية بين النبات والحبّ، وكون الأخير يخرج من الخضر، يذكرنا كما يرى بعض المفسّرين، بعملية التمثيل الضوئي التي تعتمد المادة الخضراء (الكلوروفيل) في إخراج الحبوب والثمار.

في آية ثانية تتدخل قدرة الله سبحانه لكي تمنح الإنسان منفعة أخرى: الخشب الأخضر الذي يصير صالحاً للوقود.. هكذا شاءت إرادة الله أن تتحوّل الخلايا التي نسجها الضوء والماء إلى تكوينات جافة تمنح الإنسان الدفء والنار.. إنها عمل في صميم السنن الطبيعية التي أنشأها الله تتضمن - في الوقت نفسه - انقلاباً على السنن، فما الذي يجعل الرطب يابساً، وما الذي يفجّر لفح النار من برودة الماء، غير الله سبحانه ﴿ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُم مِّنَ ٱلشَّجَرِ ٱلْأَخْضَرِ نَارًا فَإِذَآ أَنتُم مِّنْهُ تُوقِدُونَ﴾ [يس: ٨٠]. تلك هي مشيئة الله المطلقة التي تتفرّد على المشيئات وتتعالى.. التي تصنع الناموس وتخرقه دون أن يقفها شيء عما تريد.. عما تقول له: كن.. فيكون. ويصبح الإنسان، سيّد العالمين هذا.. المكرّم على خلق الله.. يصبح وقد سخّرت له الأرض والسماء لكي يواصل درب التعبّد الحرّ، والتوجّه الذي لا تأسره الضرورات، إلى المنعم الخلّاق الذي أنشأه، ومنحه هذا كله.

في رؤيا الملك، بمصر، ترتسم السنبلات السبع الخضر قبالة الأُخر اليابسات التي تقتلها الصفرة، ويسوقها الضمور إلى الموت.. وهي ثنائية النماء والانكماش.. الحياة والموت.. وثمة ما يقابلها في عالم الخلق: البقرات السبع السمان اللاتي يأكلهن سبع عجاف.. ويتبدّى الأخضر هاهنا، كرة أخرى، رمزاً للانبعاث والتكاثر والانتشار.. دلالة على البعث والحياة والنشور.. قبالة الضمور والتلاشي والانكماش.. إزاء العدم والموت والفناء: ﴿وَقَالَ ٱلْمَلِكُ إِنِّىٓ أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍ ۖ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَأُ أَفْتُونِى فِى رُءْيَٰىَ إِن كُنتُمْ لِلرُّءْيَا تَعْبُرُونَ﴾ [يُوسُف: ٤٣].

ويوسف الصدّيق عليه السلام، الذي أوتي بعضاً من علم الله، والذي أتاح له هذا العلم قدرة فذّة على كشف الرؤى وتأويل الأحلام.. يكشف للسائلين عن معنى هذا التقابل الذي يفتح رموزه على عالم الواقع وحافات المستقبل المجهول.. ويعطي، في ضوء ذلك، حلّاً عملياً.. برنامج عمل لتجاوز المحنة التي تلمح إليها رموز الرؤيا.. ها هنا حيث يلتقي المغيّب بالمنظور، والبعيد بالقريب.. والحلم بالواقع.. والرمز الرؤيوي بحياة الناس وسعيهم الملموس.

وإذ يضعنا حلم الملك على حافة الغيب، ويصير الأخضر نبعاً للخير، ونبضاً للحياة.. فإن ثمة آيات أخرى تنقلنا إلى الغيب البعيد.. إلى يوم البعث والحساب.. إلى الجنة والنار.. هنالك حيث يكون الأخضر كرّة أخرى رمزاً للنعيم الذي يفيء إليه المؤمنون.. دلالة من دلالات العالم السعيد الجميل الخالد الذي وعد الله به عباده المتّقين.. إنهم يلبسون السندس والإستبرق الأخضر.. الحرير الأخضر الرقيق، والديباج السميك: ﴿وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ﴾ [الكهف: ٣١]، ﴿عَٰلِيَهُمْ ثِيَابُ سُندُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ ۖ وَحُلُّوٓا۟ أَسَاوِرَ مِن فِضَّةٍ وَسَقَىٰهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا﴾ [الإنسان: ٢١]. ويتكئون على وسائد خضر: ﴿مُتَّكِـِٔينَ عَلَىٰ رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِىٍّ حِسَانٍ﴾ [الرَّحمـٰن: ٧٦].

وكما يقال، فإن الأخضر هو شعار أهل الجنة، وهو في الآيات السالفة يتألّق رمزاً للخير والجمال، إلى جوار مفردات مشعّة أخرى: أساور الفضة، والشراب الطهور، والعبقري الحسان: وهي البسط المخملية الرقيقة.. وتتأكد مرة أخرى دلالة الإيجاب لهذا اللون العزيز.

ويقف الأصفر، غالباً، قبالة الأخضر، رمزاً للانكماش والضمور والتحطّم والفناء.. والمعادل الموضوعي للحالتين هو عالم النبات الذي ينبعث وينمو ويستوي وينتشر ويعطي، في ظلال الخضرة الربّانية الواعدة، والذي ينكمش ويتيبّس ويتكسّر وينطوي، ويضيع في ظلال الصفرة الشاحبة المتلاشية الآيلة للموت والفناء. وليس ثمة أروع من عالم النبات هذا، تستمد منه الرموز والدلالات.

وفي أكثر من موضع في كتاب الله يجيء توظيف الأصفر في هذا السياق المضادّ لمسار التجدّد والعطاء والانبعاث: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَسَلَكَهُۥ يَنَـٰبِيعَ فِى ٱلْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِۦ زَرْعًا مُّخْتَلِفًا أَلْوَٰنُهُۥ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَىٰهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُۥ حُطَـٰمًا ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَذِكْرَىٰ لِأُو۟لِى ٱلْأَلْبَـٰبِ﴾ [الزُّمَر: ٢١] وهكذا، في اللحظة التي يؤول فيها الزرع للاصفرار، ودونما فاصل زمني كعادة القرآن في تعميق البعد التعبيري.. يصير حطاماً.. ويبدو التحطّم ـ في المنظور القرآني ـ يقف على بعد خطوات من الاصفرار، بل هو معه يأخذ بخناقه، ويسوقه إلى التحطّم والضياع دونما أية فرصة للانتظار، ودونما أي تلطّف في الأخذ، ودونما أي إمهال.

إن هذا الذي يحدث في دنيا الزرع والنبات، يحدث ما يوازيه في عالم الإنسان.. الإنسان الفرد، والإنسان في جماعة: القرى والقبائل والشعوب والأمم والدول والحضارات.. كلها تنبعث بإرادة الله وحده لكي تمارس فرصتها على سطح الأرض.. كلّها تمر من بوابة الخروج إلى العالم فتنتشر وتتشكل وتتلوّن معطياتها وخبراتها.. وكلها تهيج وتصعد الطريق الوعر إلى

القمّة، ثم ما تلبث أن تصفرّ. . أن تصغر وتضعف وتنكمش وتتراجع وتتكسر فتغدو حطاماً. . إن كلمات الله سبحانه تضعنا هنا قبالة ما يسميه فلاسفة التاريخ: نشوء الحضارات ونموّها، ثم انحدارها وسقوطها وتحطّمها وفناؤها. . ولطالما تحدّث بعضهم من مثل (إزوالد شبنغلر) و (أرنولد توينبي) ومن قبلهما (ابن خلدون) عمّا يشبه القدر المحتوم الذي يلفّ الحياة. . نباتها وحيوانها وإنسانها، حيث دورة الحياة واحدة، والمصير هو ذات المصير: الانبعاث، النموّ والتشكل والتعدّد والانتشار، ثم التيبّس والانكماش والضمور والتحطم والفناء: ﴿إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَذِكْرَىٰ لِأُولِي ٱلْأَلْبَٰبِ﴾ [الزُّمَر: ٢١]!!

وإذا كانت الآية السابقة تعبر إلى التجربة البشرية من خلال دنيا النبات، وتؤشر إليه من بعيد، فإن آية أخرى تبدأ من الحياة البشرية نفسها، ثم تعبر إلى عالم النبات كوسيلة إيضاح فحسب لما يأخذ برقاب الإنسان. . للأمل العريض الذي يكذب على نفسه فيه. . للغرور الخادع الذي يأخذ بتلابيبه، فتضيع في ضبابه الرؤية النقية للتجارب والأشياء. . للأبعاد الحقيقية للحياة الدنيا، وأنها ليست بدار بقاء أو ديمومة أو استمرار. .

وفي كلتا الحالتين فإن أولي الألباب وحدهم هم الذين «يتذكرون» فيدخلون دائرة المعرفة والحكمة؛ التي تضعهم في مكانهم الحقّ، وتضع الدنيا قبالتهم في حجمها الحقيقي دونما زيادة ولا نقصان. . فليست هي الفرصة الأبدية التي يتحتم عليهم أن يلتصقوا بها، فلا يتجاوزوها إلى ما وراءها، وهو بعيد، عميق، ممدود. . أكثر ثقلاً وعمقاً وامتداداً: ﴿ٱعْلَمُوٓا۟ أَنَّمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌۢ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِى ٱلْأَمْوَٰلِ وَٱلْأَوْلَٰدِ ۖ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ ٱلْكُفَّارَ نَبَاتُهُۥ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَىٰهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَكُونُ حُطَٰمًا ۖ وَفِى ٱلْءَاخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَغْفِرَةٌ مِّنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنٌ ۚ وَمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَآ إِلَّا مَتَٰعُ ٱلْغُرُورِ﴾ [الحَديد: ٢٠].

في موضعين آخرين من كتاب الله يرد (الأصغر) مقترناً بقيم السلب. . مرة وهو يتحدث عن الريح الذي لا يتضمن قطرة واحدة من ماء: ﴿وَلَئِنْ

أَرْسَلْنَا رِيحًا فَرَأَوْهُ مُصْفَرًّا لَّظَلُّوا۟ مِنۢ بَعْدِهِۦ يَكْفُرُونَ﴾ [الرُّوم: ٥١]، ومرة أخرى وهو يصف نار جهنّم التي ﴿إِنَّهَا تَرْمِى بِشَرَرٍ كَٱلْقَصْرِ ﴿٣٢﴾ كَأَنَّهُۥ جِمَٰلَتٌ صُفْرٌ﴾ [المرسلات: ٣٢-٣٣] حبال السفن التي تجمع حتى تكون كأوساط الرجال.

لكن، وعبر آية واحدة تتحدث عن بقرة بني إسرائيل، ينعكس التعبير اللوني للأصفر، فيجيء هذه المرة مبعثاً للغبطة والفرح و السرور: ﴿قَالُوا۟ ٱدْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوْنُهَا ۚ قَالَ إِنَّهُۥ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَآءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ﴾ [البقرة: ٦٩]. وهذا يؤكد ما سبق وأن قلناه من أنه ليس ثمة مصادرة مطلقة لدلالات الألوان في كتاب الله.. فقد تكسر الدلالة هنا، وقد تنعكس هناك!

٥

هناك أيضاً إشارتان للأحمر، وأخرى للأزرق.

ولقد مرّت بنا الآيات التي تتحدث عن آلاء الله وإبداعه المعجز في الأرض والسماء: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجْنَا بِهِۦ ثَمَرَٰتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَٰنُهَا ۚ وَمِنَ ٱلْجِبَالِ جُدَدٌۢ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ ﴿٢٧﴾ وَمِنَ ٱلنَّاسِ وَٱلدَّوَآبِّ وَٱلْأَنْعَٰمِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهُۥ كَذَٰلِكَ ۗ إِنَّمَا يَخْشَى ٱللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ ٱلْعُلَمَٰٓؤُا۟ ۗ إِنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ﴾ [فاطر: ٢٧-٢٨]. هنا حيث يشارك اللون الأحمر في مهرجان الجبال والناس والدواب والأنعام، ويصير دلالة على القدرة الإلهية في تنويع الخلق وتشكيله وتلوينه. والأحمر هنا، ومعظمنا دُهش له وهو يراه يغطي واجهات الجبال وخطوطها وطرائقها، يعمل جنباً إلى جنب مع الألوان الأخرى، في إغناء التنويع اللوني للطبيعة، وفي منحها جمالاً أكثر إثارة وبهاء، وأعمق تأثيراً.. وهو يحمل معها كذلك دلالة إيجابية تتمخّض للإبداع والعطاء والجمال.

بينما يجيء في الآية الأخرى مقترناً بيوم الهول.. لحظة الفزع الأكبر: ﴿فَإِذَا انشَقَّتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالدِّهَانِ ﴿٣٧﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾ [الرحمن: ٣٧-٣٨]. هنالك حيث تصير السماء بحمرة الورد، دهنية كالزيت الذائب.. وإن المرء ليتخيّل الاحمرار العميق الذائب كالزيت، يغطي السموات الدنيا من أقصاها إلى أقصاها، فلا يملك نفسه من رعشة الرعب التي تجتاز عتبات الحسّ إلى الجملة العصبية، وتبعد عن حدود المنظور إلى ما وراءه من هول.. وإن المرء ليلمس ـ كذلك ـ دقة التعبير القرآني باختياره لون الدم مسفوحاً على الأفق من أقصاه إلى أقصاه.. وللزوجة الزيت الغليظ الذي يستخدمه الرسّامون في لوحاتهم عبر طبقات عديدة، يمنح التعبير قدرة أكثر على الإثارة بدلاً من اللون المائي العذب الرقيق!

وثمة لمسة تعبيرية أخرى.. إن الحمرة هي شقيقة النار.. لون من ألوانها الغليظة المكتظة وهي تلتهم الدخان وتلفظه.. والناس وهم ينتشرون من قبولهم سيجدون أحاسيسهم الخائفة الملتاعة من النار التي طالما توعّدهم بها رسل الله.. قبالة سماء تنشقّ فتصير وردة بحمرة الزيت المذاب.. فماذا سيجدون هناك، في خاتمة المطاف إذا كان هذا هو بدء الطريق إلى الحساب الأخير؟!

أما الأزرق فنلتقيه مرة واحدة: ﴿يَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا﴾ [طه: ١٠٢]. أي: زرق العيون فيما يراه بعض المفسّرين، أو زرق الوجوه من الكدر والغمّ فيما يراه آخرون، وهو الأرجح. وعلى أية حال فإن الزرقة تحمل ها هنا دلالة سلبية بخلاف ما هو سائد بين معظم الناس من أنها تعبير عن الصفاء والانفساح والنقاء؛ بسبب من اقترانها بزرقة البحر والسماء.. لكن هذا لم يمنع من توظيف بعض الجماعات للّون نفسه، في دائرة الشرّ والسوء والخفاء، فيقولون: الجن الأزرق، والذباب الأزرق، والحسد الأزرق.. إلى آخره..

ومهما يكن من أمر فإن المحصّلة النهائية هو أنه ـ في الأعم الأغلب ـ ليس ثمة احتكار دلاليّ للّون؛ الذي قد يوظف في سياقات متوازية حيناً متناقضة حيناً آخر.

٦

وثمة ـ أخيراً ـ إشارات قرآنية عديدة للّون على اختلافه، دونما تحديد.. وهي ترد جميعاً في معرض التأكيد على آيات الله المعجزة في الأنفس والآفاق.. في الأرض والسماء.. وتتمحور عند دلالتين رئيسيتين: القدرة الإلهية اللامتناهية على الخلق.. والإنعام الإلهي الذي لا يحصى على الإنسان.. وفي كلتا الحالتين ـ يؤكد القرآن الكريم ـ فإنه بدون ما تذكّر.. بدون ما إعمال للعقل البشري.. بدون ما علم منقّب، جادّ، للنظر في معجزة الخلق، والتسخير.. فإن أحداً لن يكون بمقدوره التوصّل إلى المغزى الواضح والعميق في الوقت نفسه لهذا العطاء الإلهي.. وفي المقابل، فإن العلماء سيكونون والحالة هذه، أكثر عباد الله خشية لله تبارك وتعالى.. والسبب واضح بيّن.. فإن هذا الخلق ذا الألوان المتجدّدة التي لا تعدّ ولا تحصى.. وهذا التيسير ذا الارتباطات اللانهائية من أجل جعل الإنسان أكثر استقراراً ورخاءً وتحرّراً من الضرورات، وتوجّهاً إلى الله وحده بالحمد والشكر والعبادة.. هذا وذاك لن يكون سوى الله وحده القادر على تنفيذهما في إطار السموات والأرض.

فلننظر ولنتدبر معاً هذه الآيات: ﴿وَمَا ذَرَأَ لَكُمْ فِي ٱلْأَرْضِ مُخْتَلِفًا أَلْوَٰنُهُۥٓ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَءَايَةً لِّقَوْمٍ يَذَّكَّرُونَ﴾ [النحل: ١٣]، ﴿يَخْرُجُ مِنۢ بُطُونِهَا شَرَابٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهُۥ فِيهِ شِفَآءٌ لِّلنَّاسِ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَءَايَةً لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ﴾ [النحل: ٦٩]، ﴿وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦ خَلْقُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَٰفُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَٰنِكُمْ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَءَايَٰتٍ لِّلْعَٰلِمِينَ﴾ [الروم: ٢٢]، ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجْنَا بِهِۦ ثَمَرَٰتٍ

مُّخْتَلِفًا أَلْوَٰنُهَا ۚ وَمِنَ ٱلْجِبَالِ جُدَدٌۢ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ ﴿٢٧﴾ وَمِنَ ٱلنَّاسِ وَٱلدَّوَآبِّ وَٱلْأَنْعَٰمِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهُۥ كَذَٰلِكَ ۗ إِنَّمَا يَخْشَى ٱللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ ٱلْعُلَمَٰٓؤُا۟ ۗ إِنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ﴾ [فاطر: ٢٧-٢٨]، ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَسَلَكَهُۥ يَنَٰبِيعَ فِى ٱلْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِۦ زَرْعًا مُّخْتَلِفًا أَلْوَٰنُهُۥ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَىٰهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُۥ حُطَٰمًا ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَذِكْرَىٰ لِأُو۟لِى ٱلْأَلْبَٰبِ﴾ [الزمر: ٢١].

٧

ومع اللون، على إطلاقه، في الإشارات القرآنية التي تضمّنها المقطع السابق، نلتقي بصفّ آخر من الإشارات وهي تتحدث عن «الضوء» مركّب الألوان كلّها، وجماعها.

في ستة مواضع من كتاب الله ترد مفردة الضوء بتصريفاتها المختلفة متدرجة في دلالاتها بين الحسّية ذات الارتباط المباشر بعالم اللون، وبين المعنوية التي يصير فيها الضوء معلماً على الهدى والفرقان وتكشّف الحقائق، وتميّز الطريق العدْل الواصل بالله جلّ في علاه، مروراً باعتماد المفردة في بناء المثل القرآني الشّاخص المؤثّر وبزيت الشجرة المباركة الذي يكاد يضيء ولو لم تمسسه نار!.

في الآية الخامسة من سورة يونس يرد الضوء ببعْده الحسّي، بما أنه صدور طبيعي عن الشمس لإنارة الأرض ـ بإرادة الله ـ وتيسير شؤون الحياة: ﴿هُوَ ٱلَّذِى جَعَلَ ٱلشَّمْسَ ضِيَآءً وَٱلْقَمَرَ نُورًا وَقَدَّرَهُۥ مَنَازِلَ لِتَعْلَمُوا۟ عَدَدَ ٱلسِّنِينَ وَٱلْحِسَابَ ۚ مَا خَلَقَ ٱللَّهُ ذَٰلِكَ إِلَّا بِٱلْحَقِّ ۚ يُفَصِّلُ ٱلْـَٔايَٰتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ﴾ [يونس: ٥]. وفي السياق نفسه تجيء الآية الحادية والسبعون من سورة القصص: ﴿قُلْ أَرَءَيْتُمْ إِن جَعَلَ ٱللَّهُ عَلَيْكُمُ ٱلَّيْلَ سَرْمَدًا إِلَىٰ يَوْمِ ٱلْقِيَٰمَةِ مَنْ إِلَٰهٌ غَيْرُ ٱللَّهِ يَأْتِيكُم بِضِيَآءٍ ۖ أَفَلَا تَسْمَعُونَ﴾ [القصص: ٧١].

إنه في الموضعين نقيض الظلمة التي لا يتبيّن معها شيء، وأداة حسّية يسخرها الله سبحانه لإضاءة العالم، والكشف عن معالم الأشياء لكي تقدر العين، تلك المعجزة الأخرى، على تبيّنها والتعامل معها، فضلاً عما ينطوي عليه الضوء، ببعْده هذا، من أمن نفسيّ، وقدرة على الحركة، والاطمئنان في السعي والنشأة، وهي تعمل في عالم مضاء، مكشوف، لا ظلمة فيه ولا خوف ولا تعتيم.

في سورة البقرة يُعتمد الضوء مرتين في مساحة متقاربة لاستكمال بناء مثل قرآني، مشخّص حسّياً، عن وضع الكفّار في هذا العالم. والمفردة في الحالتين تنطوي على البعْدين الحسّي والمعنوي معاً. فهي ـ من ناحية ـ توازي انعدام الرؤية بذهاب الأبصار، وهي ـ من ناحية أخرى ـ تحكي عن ظلام التصوّر وعتمة الوجدان بذهاب البصائر. إنه ـ في نهاية الأمر ـ تقابل الرؤية والعمى، واصطراع الهدى والضلال. وإنها لصفقة خاسرة ـ ابتداء ـ تلك التي يختارها الكفار وهم يشترون الثانية بالأولى: ﴿أُوْلَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ ٱشۡتَرَوُاْ ٱلضَّلَٰلَةَ بِٱلۡهُدَىٰ فَمَا رَبِحَت تِّجَٰرَتُهُمۡ وَمَا كَانُواْ مُهۡتَدِينَ﴾ [البقرة: ١٦]. هذه الصفقة الخائبة التي يجسّد المثل القرآني أبعادها في صورة حسّية شاخصة للأبصار، تجعل الإنسان الذي يملك ذرة من ذكاء، يهرب منها، ركضاً وراء مصير آخر غير هذا المصير المعتم الذي يتخبّط الكفار في ظلماته.. مصير آخر يشعّ ضوءاً وأمناً وتكشّفاً واستقامة ووضوحاً: ﴿مَثَلُهُمۡ كَمَثَلِ ٱلَّذِي ٱسۡتَوۡقَدَ نَارٗا فَلَمَّآ أَضَآءَتۡ مَا حَوۡلَهُۥ ذَهَبَ ٱللَّهُ بِنُورِهِمۡ وَتَرَكَهُمۡ فِي ظُلُمَٰتٖ لَّا يُبۡصِرُونَ ﴿١٧﴾ صُمُّۢ بُكۡمٌ عُمۡيٞ فَهُمۡ لَا يَرۡجِعُونَ ﴿١٨﴾ أَوۡ كَصَيِّبٖ مِّنَ ٱلسَّمَآءِ فِيهِ ظُلُمَٰتٞ وَرَعۡدٞ وَبَرۡقٞ يَجۡعَلُونَ أَصَٰبِعَهُمۡ فِيٓ ءَاذَانِهِم مِّنَ ٱلصَّوَٰعِقِ حَذَرَ ٱلۡمَوۡتِۚ وَٱللَّهُ مُحِيطُۢ بِٱلۡكَٰفِرِينَ ﴿١٩﴾ يَكَادُ ٱلۡبَرۡقُ يَخۡطَفُ أَبۡصَٰرَهُمۡۖ كُلَّمَآ أَضَآءَ لَهُم مَّشَوۡاْ فِيهِ وَإِذَآ أَظۡلَمَ عَلَيۡهِمۡ قَامُواْۚ وَلَوۡ شَآءَ ٱللَّهُ لَذَهَبَ بِسَمۡعِهِمۡ وَأَبۡصَٰرِهِمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ قَدِيرٞ﴾ [البقرة: ١٧-٢٠].

في سورة النور، والتسمية تحمل دلالتها، نلتقي بتوظيف للضوء في بناء مثل آخر، على النقيض تماماً، مثل يشع نوراً وبهاءً وضياءً.. كيف؟ وهو

يتحدث عن نور الله سبحانه الذي يفيءُ إليه ويتحرك به المؤمنون في هذا العالم، بينما الكفار هناك، وهم يشردون عن الهدي الإلهي، يتخبطون في الظلمة المطبقة من كل مكان، فلا يكادون يتبيّنون مواقع أقدامهم، وقد طمس على أسماعهم وأبصارهم، فأنبتت وشيجتهم بالعالم، وانقطعت صلتهم بالكون، ووجدوا أنفسهم في قلب العتمة، والعزلة، والظلمة، والليل!

﴿۞ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشْكَوٰةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ۖ ٱلْمِصْبَاحُ فِى زُجَاجَةٍ ۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّىٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَٰرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِىٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ ۗ يَهْدِى ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَآءُ ۚ وَيَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَٰلَ لِلنَّاسِ ۗ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَىْءٍ عَلِيمٌ﴾ [النور: ٣٥].

كل المفردات التي تتضمنها الآية المباركة تنتمي إلى عالم الضوء، وترتبط بوشائج حسّية ووجدانية وروحية بالنور، تلك هي إحدى خصائص التعبير القرآني الذي يشع ألقاً وبهاءً.. ويختار كلماته من مداد بحر العلم الإلهي الذي لا تنفد كلماته: النور.. المشكاة.. المصباح.. الزجاجة.. الكوكب الدرّي.. الاتّقاد.. شجرة الزيتون المباركة.. الزيت.. الضوء.. النار.. النور.. النور.. النور.. يا الله.. ما هذا المهرجان الضوئي الذي يبثّ من كلمات الله المرسومة بإعجاز باهر، والتي ترفّ معها الروح المؤمنة، وتشفّ حتى ينتهي بها المطاف إلى الفرح الكوني الغامر، الشامل.

حتى حرف النفي الذي ينصبّ على الشجرة المباركة فيلغي انتماءها للشرق أو الغرب، إنما يمنح إحساساً بدوام الضوء الإلهي، بأبديّته التي لا تتعرّض للزوال، ولا تخضع لتقلّبات جغرافية الليل والنهار. إنها، كما يقول ابن كثير في تفسيره «ليست في شرق بقعتها، فلا تصل إليها الشمس من أوّل النهار، ولا في غربها فيقلص عنها الفيء قبل الغروب، ولكنها في مكان وسط تأتيها فيه الشمس من أوّل النهار إلى آخره، فيجيء زيتها صافياً معتدلاً مشرقاً» حيث الشمس غير محجوبة عنها من الشرق أو الغرب!

أين نحن هنا من المثل الضِّدّ الذي التقيناه هناك، والذي تتجمع مفرداته بدلالاتها المشتركة، لكي تضع الكفار في مواقع العتمة والتخبّط والاكتئاب والحيرة والضلال: الظلمات، الصمم، العمى، الرعد، البرق الذاهب قبل رمشة العين، الصواعق، الموت والظلام؟!

وفي الحالين، فإن الله جلّ في علاه، هو الذي يعمي هؤلاء الكفار، ويصمّهم، ويعزلهم، ويحاصرهم بالحيرة والظلام.. وهو ـ سبحانه ـ الذي يفتح ـ بالمقابل ـ أبصار المؤمنين، ويفتح أمامهم الطريق إليه عبر مهرجان من الأضواء والألوان والمصابيح المتوهّجة، والدراري المتلألئة، والنور والزيت الذي يضيء حتى ولو لم تمسّه النار!

وثمة ـ أخيراً ـ آيتا سورة الأنبياء، اللتان تتحدثان عن موسى وهارون عليهما السلام: ﴿وَلَقَدْ ءَاتَيْنَا مُوسَىٰ وَهَٰرُونَ ٱلْفُرْقَانَ وَضِيَآءً وَذِكْرًا لِّلْمُتَّقِينَ ﴿٤٨﴾ ٱلَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُم بِٱلْغَيْبِ وَهُم مِّنَ ٱلسَّاعَةِ مُشْفِقُونَ﴾ [الأنبياء: ٤٨-٤٩].

هنا حيث يبعد الضوء عن دائرة الحسّ، ويتناءى، مصعّداً في عالم المعنى حتى يغدو دالّاً ومرادفاً للفرقان الذي يفرّق بين الحقّ والباطل وبين الحلال والحرام.. للتوراة، ولكل الكتب والألواح والتعاليم التي تنزّلت من السماء فيما بعد.. للذكر الذي ينير وجدان المؤمنين في الغيب، فيجدون أنفسهم ـ في كل لحظة ـ تجاه الله سبحانه، فيخشونه، وقبالة الساعة التي يشيب لهولها الولدان، فيشفقون منها.

وفي كل الأحوال فإن الضوء، بما أنه الوسيلة إلى تكشّف الرؤية ووضوح القيم والأشياء، فإنه سينطوي ـ بالضرورة ـ على البُعْدَيْن الحسّي والمعنوي على السواء.. هكذا أراد الله سبحانه أن يكون، وهكذا قرنه كتابه العزيز بالذكر والفرقان.

٨

ويبقى اللون، هذا التنويع الإبداعي للمنظور في ساحة الكون والسماء والعالم والحياة.. هذا التغاير الذي ينطبع على الحسّ البشري بألف حال وحال.. يبقى هذا كلّه واحداً من عطاء الله الذي ما له من نفاد.. من نعم الخلّاق الذي ما تنفد كلماته.. يظل الأبيض والأحمر والأخضر والأزرق حضوراً فاعلاً للقدرة الإلهية في مهرجان الكون الكبير.

فماذا لو لم تنطو الحياة على هذا التغاير اللوني المؤثّر المبهج المحزن الهابط المصعّد؟ ماذا لو تسطّح المنظور باللون الواحد، والإيقاع الواحد، والخفقة الواحدة؟! إنها نعمة كبيرة، مهما قلّبنا أنظارنا فيها، ومهما بحثنا في مردودها على الحسّ والنفس والعقل والروح والوجدان.. فمن يستطيع القول بعد هذا كلّه، أن بمقدور الإنسان أن يستثني هذا اللون أو ذاك، وأن يقول كهذا حلال وهذا حرام.. والكل من عند الله.




صفحة بيضاء

رقم ٥٨

بحث في الجمالية

١

يصعب على المرء أن يقيم فاصلاً بين الأدب والفن بعامة، عندما يتحدث عن الأسس الجمالية للإبداع الأدبي، ذلك أن العملية الإبداعية عموماً تتطلب شروطاً معينة، وتنبثق عن خبرات متوحّدة سواء في التعامل مع الكلمات أم الأصوات والألوان والكتل والأشياء. وطالما أن النشاط الأدبي يقترن عادة بعبارة «فن الأدب» فإن الحديث عن الأسس الجمالية للفن سينطوي بالضرورة على الخبرة الأدبية.

والحديث عن إسلامية الأدب لن يستكمل أسبابه ما لم تكن نقطة البدء تحليلاً، وإضاءة للأسس الجمالية لهذا الأدب الذي يعرّف بأنه «تعبير جميل بالكلمات عن التصور الإسلامي للحياة»[١] فالجمالية إذاً شرط أساس في تكوين هذا الأدب، كما هي شرط أساس في تكوين أي أدب، ومن ثم وجب التوقّف قليلاً لتعميق ملامحها، وتبيّن خصائصها المتميزة إزاء جماليات الآداب والمذاهب الأخرى.

ومنذ اللحظة الأولى يبدو أن معالجة مسألة «الجمال» يمكن أن تمتد إلى دوائر ثلاث تضم أولاها الكون والوجود والحياة والإنسان بحثاً عن عناصر الجمال في تكوينها ومعطياتها، وتنطوي ثانيتها على النشاط الأدبي والفني عموماً باعتباره نشاطاً إبداعياً جمالياً، وما ينبثق عنه من مذاهب ووجهات نظر (جمالية) حاولت تفسيره وتقعيده. أما ثالثتها فتتمركز عند تاريخ الجمال وفلسفاته، وكذلك عند المصطلحات ذات الارتباط بالأنشطة الجمالية الأكثر حداثة، والتي ترتبط بالأدب والفن بطبيعة الحال، ويبرز من بينها على وجه الخصوص: علم الجمال: الأستتيك أو الأستطيقا **Aesthetic** ذلك التعبير

---

(١) انظر الفصل الثاني من كتاب (مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي) للمؤلف. (مؤسسة الرسالة، بيروت - ١٩٨٧م).

الذي كان المفكر الألماني بومغارتن A.G.Banmgarten (١٧١٤ ـ ١٧٦٢م) أول من استعمله في القرن الثامن عشر، محققاً بذلك نوعاً من فك الارتباط بين فلسفة الجمال ذات الجذور التاريخية الموغلة وبين هذا العلم الذي أصبح «يعني بالمفهوم اللغوي الحرفي، وهو دراسة المدركات الحسّية، أو علم المعرفة الحسية التي تشكل قاعدة الفنون الجميلة. ورغم أن هذا العلم تطورَ في المراحل التالية على يد فلاسفة وعلماء جمال أوربيين من مثل كروتشه وكيرت جون ديكاس وديوت باركر وسوريو، فإن النقاد لا يزالون يعتبرونه علماً مهوّشاً يعاني من الغموض، وعدم التحديد في قواعده ومناهجه على السواء»[1].

بما أن هذا الفصل يعنى بالأسس الجمالية للإسلامية كحركة أدبية؛ فإنه سيركّز على الدائرة الثانية بالنظر لارتباطها المباشر بالموضوع، ولتحقيق قدر من المقارنة بين الإسلامية وبين عدد من أشهر المذاهب الجمالية في الغرب، وذلك من أجل تحديد أكثر دقة لملامح الجمالية الإسلامية وخصائصها التي تميزها عن سائر الجماليات. فما دامت الإسلامية كحركة أدبية، متميزة في تكوينها عن سائر المذاهب والحركات، فإن الأسس الجمالية التي تنبثق عنها وتقوم عليها وتدعو إليها، لا بدّ أن تتميز هي الأخرى.

إلّا أن هذا الفصل لن يغفل ـ بطبيعة الحال ـ الدائرة الأولى، الأوسع والأشمل، بالنظر لكونها القاعدة أو الأرضية التي تستمد منها، وتؤول إليها سائر الجماليات الأدبية والفنية، فضلاً عن أنها في الإسلامية بالذات تكسب قيمتها الكبرى باعتبارها تعبيراً عن إرادة الله سبحانه و تعالى، وجسراً يصل بين الإنسان، مبدعاً ومتلقّياً، وبين الخالق الذي أتقن كل شي وقدّره فأحسن تقديره.

---

(١) انظر عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ط٣ ص١٧-١٨.

٢

ترد كلمة «الجمال»، بمشتقاتها المختلفة، في معاجمنا العربية بمفهومها اللغوي الصرف، حيث لم تكن المفردة قد أخذت بعد بُعداً اصطلاحياً، ولكننا نلمح تغطيتها لمعظم جوانب الإدراك الجمالي، وبخاصة محوري الشكل والمعنى حيث لا ينسحب الجمال (أو الحُسْن) على أحدهما دون الآخر.

إن الزبيدي في (تاج العروس)، والذي يكاد يكون أطول المعجميين وقوفاً عند الكلمة، يبدأ تعريف الجمال بأنه «الحسن» وأنه «يكون في الخَلق وفي الخُلق»، وبهذا يحسم القول بأية ثنائية بين القطبين قد تفصّل، أو تلغي أحياناً، أحدهما على حساب الآخر. وهو يستشهد بآية قرآنية وحديث شريف يتم من خلالها التقابل، أو التكامل بعبارة أدق، بين جمال الشكل وجمال المضمون. فقوله تعالى: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ﴾ [النحل: ٦] أي: بهاء وحسن.. وفي الحديث: «إن الله جميل يحب الجمال»[١] أي: جميل الأفعال.. فبهاء الشكل وحسن الفعل هما الطرفان المتلازمان للجمال.

وهو في سياق جمال الشكل يستعرض عدداً من المفردات من مثل «الجملاء» أي «الجميلة من النساء» أو «التامة الجسم من كل حيوان» و«تجمّل الرجل» أي «تزيّن» و «جمّله تجميلاً» أي «زيّنه» و «إذا لم يجملك مالك لم يجد عليك جمالك» و«الأجمل» أي «الجميل» و «جمّل الله عليك تجميلاً» أي «إذا دعوت له أن يجعله جميلاً حسناً». وينقل عن سيبويه أن «الجمّال هو رقة الحسن».

---

(١) رواه مسلم والترمذي عن ابن مسعود مرفوعاً، ورواه الطبراني في الكبير عن أبي أمامة والحاكم عن ابن عمر وابن عساكر عن جابر وابن عمر.

ولكن الزبيدي ينسى مفردات أخرى في سياق الوجه الآخر للجمال: المعنى أو المضمون، من مثل «جامله» أي «أحسن عشرته وعامله بالجميل» و «يقال عليك بالمداراة والمجاملة» و «جمالك أن لا تفعل كذا» بمثابة «إغراء» أي «الزم الأمر الأجمل ولا تفعل ذلك» وقال أبو ذؤيب:

«جمالك أيها القلب الجريح ستلقى من تحب فتستريح»

يريد «الزم تجملك وحياءك ولا تجزع جزعاً قبيحاً»، فها هنا يضع الزبيدي القبح في مواجهة الجمال كنقيض له، وهو في كل الأحوال ينقل المسألة الجمالية إلى دائرة الفعل الأخلاقي، والسلوكي بعامة، فيجعلها ترتبط بالقيم أشد الارتباط. فالسلوك المنضبط، المسؤول، هو السلوك الجميل، وبعكسه فهو السلوك القبيح. وهذه مسألة سنلتقي بها كرة أخرى، ونحن نتحدث عن المنظور القرآني للجمال.

وهو يمضي لتأكيد هذا التوجّه فينقل عن ابن دريد عبارة «جمالك أن تفعل كذا وكذا، أي لا تفعله والزم الأمر الأجمل» و «أجمل في الطلب» أي «اتّئد واعتدل». وفي الحديث «أجملوا في طلب الرزق فإن كلّاً ميسّر لما خلق له»[١] و «أجمل الصنيعة» أي «حسّنها وكثرها» و «التجمّل» «تكلف الجميل»، ليس بالمعنى الشائع للتكلف، ولكن بمعنى بذل الجهد بالتزام السلوك الحسن. و «إذا أصبت بنائبة فتجمل أي تصبّر» ها هنا حيث يبدو الصبر كقيمة أخلاقية، سلوكية، واحدة من مفردات الجمال.

لا، بل إن الزبيدي يمضي خطة أخرى فيميّز بين نوعين من الجمال باتجاه آخر: الجميل في ذاته، والجميل في تأثيره على الآخرين، وهي مسألة مرتبطة أشد الارتباط بالجمال الفني أو الأدبي. فهو يشير إلى أن

---

(١) رواه ابن ماجه والحاكم والطبراني في الكبير والبيهقي في السنن بلفظ (أجملوا في طلب الدنيا فإن كلّاً ميسّر لما كتب له).

هناك «ضربين من الجمال أحدهما يختص الإنسان به في نفسه أو بدنه أو فعله، والثاني ما يصل منه إلى غيره. وعلى هذا الوجه ما روي أن الله جميل يحب الجمال تنبيهاً أن منه تفيض الخيرات الكثيرة فيحب من يختص بذلك»[١].

ويضيف ابن منظور في (لسان العرب) بأن «الجمال مصدر الجميل، والفعل جَمُل»، وهو ـ كذلك ـ يعرض للجمال في جانبيه المادي والمعنوي، الشكلي والمضموني، ويربط الأخير بالقيم التي تضبط السلوك البشري، فهو ينقل عن ابن سيده بأن «الجمال هو الحسن، يكون في الفعل والخلق» وبأن «التجمل» هو «تكلف الجميل» وبأن «المجاملة» هي «المعاملة بالجميل». أما في سياق الشكل؛ فإن الجمّالي عنده هو «الضخم الأعضاء التام الأوصال» و«الجمّال» «أجمل من الجميل» و«امرأة جملاء» أي «جميلة.. ومليحة». ويعود فيؤكد وجهي المسألة بتذكيره بمقولة ابن الأثير المعروفة من «أن الجمال يقع على الصور والمعاني» ويرد التقابل نفسه في الحديث الشريف: «إن الله جميل يحب الجمال» أي: «حسن الأفعال كامل الأوصاف»[٢].

والتفسير نفسه لمفردة الجمال نجده في سائر المعاجم الأخرى من مثال مختاراً الصحاح للرازي[٣]، والمصباح المنير للفيومي الذي يستخدم كلمة «إضاءة» كشرط من شروط التجمّل، أي: التزيّن والتحسّن[٤]، وهذا يعني ـ بالمقابل ـ أن مفردات الظلمة والتعتيم والخفاء قد تكون نقيضة للجمال.

وثمة مفردات أخرى ترتبط بالمسألة الجمالية ارتباطاً وثيقاً كالحسن والإبداع و الزينة.

---

(١) الزبيدي: تاج العروس ٧/ ٢٦٣-٢٦٥.

(٢) ابن منظور: لسان العرب ١٣/ ١٣٣-١٣٤ (مطبعة الأميرية).

(٣) صفحة ٣٠٢.

(٤) جزء١ صفحة ١٧٢-١٧٣ (الطبعة الثالثة).

فأما الحسْن الذي يعرّفه ابن منظور بأنه «ضد القبيح» والذي يجمع بصيغة محاسن، فإنه يندرج هو الآخر في سياقيه الأساسيين: المادة والمعنى، أو الخلْق والخلُق، أو الشكل والمضمون.

ففي السياق الأول يقال مثلاً: رجل حسن، وامرأة حسنة أو حسناء، وحسّنت الشيء تحسيناً، أي: زيّنته، والمحاسن: المواضع الحسنة من البدن، ويستحسن الشيء: يعدّه حسناً. وفي القرآن الكريم ﴿ٱلَّذِىٓ أَحْسَنَ كُلَّ شَىْءٍ خَلَقَهُۥ﴾ [السَّجدَة: ٧] يعني: حسّن خلق كل شيء[١].

وأما في سياق المضمون أو المعنى؛ فإننا نلتقي باستعمالات عديدة لمفردة الحسن ومشتقاتها من مثل: أحسنت بفلان، وأسأت بفلان، والحسنة ضد السيئة، المحاسن في الأعمال ضد المساوئ، والحسنيين، أي: الظفر والشهادة، والإحسان، أي: الإخلاص، وهو شرط في صحة الإيمان والإسلام معاً.

ويجد ابن منظور، أسوة بسائر المعجميين، في كتاب الله وأحاديث رسوله ﷺ، مجالاً خصباً لاستعمال المفردة في هذا السياق. فمثلاً قوله تعالى ﴿وَصَدَّقَ بِٱلْحُسْنَىٰ﴾ [الليل: ٦] «قيل: أراد الجنة، وعندي أنها المجازاة الحسنى، والحسنى ضد السوأى».. وقوله تعالى: ﴿وَٱلَّذِينَ ٱتَّبَعُوهُم بِإِحْسَٰنٍ﴾ [التوبة: ١٠٠] أي: باستقامة. وقوله تعالى: ﴿إِنَّا نَرَىٰكَ مِنَ ٱلْمُحْسِنِينَ﴾ [يُوسُف: ٣٦] يقال إنه كان ينصر الضعيف ويعين المظلوم ويعود المريض، فذلك إحسانه. وفي الحديث الشريف تعريف للإحسان وهو: «أن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فإنه يراك»[٢] فها هنا يبدو الإحسان صفة للعبادة في مستوياتها العليا[٣].

(١) ابن منظور: لسان العرب ١٦/ ٢٦٩-٢٧٣ (المطبعة الأميرية).
(٢) رواه مسلم في أول كتاب الإيمان.
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب ١٦/ ٢٦٩-٢٧٣ (المطبعة الأميرية).

ويعتبر الزبيدي الحسْن مرادفاً للجمال، مؤكدا هو الآخر أنه نقيض القبح، وأنه نعت لما حَسُن ويعرّفه بأنه «كل مستحسن مرغوب»، وأنه ثلاثة أضرب أو أنماط «مستحسن من جهة العقل، ومستحسن من جهة الهوى، ومستحسن من جهة الحس» وهو بهذا يقدم إضافة مهمة للمفردة على ما قاله ابن منظور، ملفتاً النظر إلى أن التعامل الجمالي ليس واحداً، فهنالك درجات من هذا التعامل الذي يمثل الجانب الحسّي مستوياتها الدنيا، بينما يمثل الجانب العقلي قمتها العليا. والزبيدي، تأكيداً لهذا، يلجأ إلى تقسيم آخر للشيء المستحسن، أو الموضوع الجمالي بعبارة أخرى: فهنالك المستحسن بالبصر، أي: بالحس، الذي يسود الفئات الدنيا الأعم في عالم المعرفة والتذوّق، وهناك المستحسن بالبصيرة، وهو أكثر ما جاء في القرآن الكريم [(١)].

والزبيدي يسعى هو الآخر إلى تغذية السياقين الأساسيين للمفردة، أي: المبنى والمعنى، بالمزيد من الاستشهادات، فعلى المستوى الأول يورد قول الأصمعي «الحسن في العينين، والجمال في الأنف». . وامرأة حسناء بمعنى حسنة الخلق، والمحاسن المواضع الحسنة من البدن، ويقال: فلانة كثيرة المحاسن، وحسّنت الشيء تحسيناً، أي: زيّنته، وحسّن الحلّاق رأسه، أي: زيّنه، ودخل الحمام فتحسّن أن احتلق، والتحسّن التجمل، وإني لأحاسن بك الناس، أي: أباهيهم بحسنك [(٢)].

وعلى مستوى الخلُق، أو المضمون يشير الزبيدي إلى مفردة الحسنى، أي: العاقبة الحسنة، وقيل: إنها النظر إلى الله عز وجل، وإلى عبارة «الناس أبناء ما يحسنون» أي: منسوبون إلى ما يعلمونه وما يعملونه من الأفعال الحسنة، ويستشهد هو الآخر بكتاب الله، فقوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱللَّهَ يَأۡمُرُ بِٱلۡعَدۡلِ

---

(١) تاج العروس ٩/ ١٧٥-١٧٦.

(٢) المصدر السابق ٩/ ١٧٥-١٧٦، ١٧٨.

﴿وَٱلْإِحْسَٰنِ﴾ [النّحل: ٩٠] يعني: أن الإحسان فوق العدل، وذلك أن العدل هو أن يعطي ما عليه ويأخذ ما له، أما الإحسان فهو أن يعطي أكثر مما عليه ويأخذ أقل مما له، فالإحسان زائد على العدل. وقوله تعالى: ﴿وَوَصَّيْنَا ٱلْإِنسَٰنَ بِوَٰلِدَيْهِ حُسْنًا﴾ [العَنكبوت: ٨] أي: يفعل بهما ما يحسن حسناً[(١)].

وأما الإبداع الذي يعرّف اصطلاحاً بأنه «إنتاج شيء ما، في مجالات الآداب والفنون والعلوم، على أن يكون هذا الشيء جديداً في صياغته، وإن كانت عناصره موجودة من قبل، ويتّسم بالطرافة والمرونة والمهارة»[(٢)].

فإنه ـ أي: الإبداع ـ يجيء لغة من «بدع الشيء يبدعه بدعاً» و «ابتدعه» أي «أنشأه وبدأه» و «بدع: استنبط وأحدث» و «البدع: الشيء الذي كون أوّلاً» وفي القرآن الكريم ﴿قُلْ مَا كُنتُ بِدْعًا مِّنَ ٱلرُّسُلِ﴾ [الأحقاف: ٩] «أي: ما كنت أول من أرسل» و «أبدعت الشيء» أي: «اخترعته لا على مثال» و«البديع» هو «من أسماء الله تعالى لإبداعه الأشياء وإحداثه إياها» وهو سبحانه «البديع الأول قبل كل شيء» «ويجوز أن يكون بمعنى مبدع أو يكون من بدع الخلق، أي: بدأه»، والله تعالى كما قال سبحانه: ﴿بَدِيعُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ﴾ [البَقَرَة: ١١٧] «أي: خالقها ومبدعها، فهو سبحانه الخالق المخترع لا عن مثال سابق، يعني: أنه أنشأها على غير حذاء ولا مثال»[(٣)].

فالإبداع بهذا المعنى الإنشائي الذي يقصد الخلق ابتداء، أو إحداث الأشياء على غير مثال سابق، إنما هو من صفات الله الخلّاق وحده سبحانه وتعالى، وليس لأحد من مخلوقاته توهّم الادّعاء بالقدرة على الخلق من

---

(١) تاج العروس ٩/ ١٧٥-١٧٦، ١٧٨.

(٢) عبد الحليم محمود السيّد: الإبداع والشخصية ص٢١.

(٣) ابن منظور: لسان العرب ٣/ ٦٨-٧٠ (طبعة دار الصاوي) وانظر: الزبيدي: تاج العروس ٥/ ٢٧٠-٢٧١.

العدم، أي: الخلق ابتداء، وعلى غير مثال سابق، فذلك أمر مستحيل تماماً على مستوى القدرة البشرية المحدودة، وفي المنظور الديني على السواء.

ومن البداهات المعروفة في عالم الفن والأدب أن الفنّان أو الأديب ليس بمقدوره أن ينشئ أعماله من العدم، أو أن يأتي بها على غير مثال سابق، فهما شرطان مستحيلان ما دام أن اللوحة، أو التمثال أو العمارة أو اللحن أو القصيدة أو الرواية، تستمد مادتها من الأشياء والكتل والألوان والأصوات والكلمات، فهي لا تنشئ تركيبها الأساسي من العدم، وما دام أن اللوحة أو التمثال أو العمارة أو اللحن أو القصيدة أو الرواية، مهما بعدت عن الواقع المنظور، وندّت عن الخبرات المباشرة، فإنها في نهاية الأمر لا بدّ وأن تستمد من الوقائع والخبرات التي يعيد الخيال والمراس والرؤية الفنية، تركيبها من جديد بعيداً عن صيغها المعروفة. ولكن ليس بمقدور أحد الادّعاء بأنها تخلق على غير مثال سابق إذ يستحيل على الفنان أو الأديب التمرد كلية عن خبراتها الواعية واللاواعية، أو الانسلاخ جذرياً عن كافة المخزونات الفكرية والحسية والوجدانية في طبقاتهما النفسية، وإبداع عمل فني أو أدبي من الفراغ المطلق، أي: إنشاؤه من العدم، وعلى غير مثال سابق.

وهكذا فإن الإبداع الفني في المنظور اللغوي، والديني كذلك، يختلف نوعياً عن الإبداع الإلهي، أو مطلق إبداع. فنحن في الحالة الأولى إزاء اعتماد على أوليات مادية وحسّية محددة، وعلى وقائع وخبرات محدّدة كذلك، ولن يكون العمل الإبداعي عملاً في الفراغ أو خلقاً من العدم، وإنما بناء من المادة المتوفرة، وتحويراً، بدرجة أو أخرى، للواقعة أو الخبرة، لكي تنسجم وطموح الفنان أو الأديب ورؤيتهما الفنية.

أما في الحالة الثانية، فهي معجزة الخلق من العدم، والإبداع على غير مثال سابق، وتلك هي من خصائص الذات الإلهية الخالقة القديرة التي لا يعجزها شيء في الأرض ولا في السماء.

ولا ينسى معجميونا الإشارة إلى الدلالات اللغوية لحالة الإبداع البشري النسبي المحدودة تلك، كأن نقول: «أبدع الشاعر» أي: «جاء بالبديع»[١]، ونقول «جئت بأمر بديع» أي: «محدث عجيب لم يعرف قبل ذلك» و «فلان بدع في هذا الأمر» أي «أول لم يسبقه أحد»[٢]. وفي كل هذه الحالات فإن اللغويين لم يقصدوا بالحداثة والإنشاء والعجب والأسبقية، قدرة على الخلق ابتداء، أو إنشاء من العدم، وإنما هي القدرة الفنية المحدودة في نطاق المادة والخبرة، والتي تستطيع في الوقت ذاته أن تأتي بالجديد المبتكر المدهش الذي لم يسبق إليه، وتلك هي طبيعة الفن وجوهر الإبداع بما أنهما نشاط جماليّ مثير.

وتدل مفردة (الزينة) باشتقاقاتها كافة[٣]: الزين، زانه زيناً، أزانه، تزين، ازدان، مزدان، متزين.. إلى آخره، على نمطين من الجمال: خارجي وباطني، شأنه شأن المفردات الجمالية آنفة الذكر، وإن كان يغلب عليها دلالتها على الجمال الحسي والمادي عموماً، أي: الجمال الخارجي.

فنحن نجد لدى ابن منظور ـ مثلاً ـ تعابير من مثل «وجهي زين ووجهك شين»، أراد «أنه صبيح الوجه وأن الآخر قبيحه» و «زانه الحسن» أي: «يزينه زيناً» و «رجل مزين» أي: «مقذذ الشعر» و «تزينت الأرض بالنبات، وازّينت وازدانت» أي: «حسنت وبهجت». ونقول كذلك: «ازينت الأرض بعشبها» وامرأة «زائن» أي: «متزينة». ونقرأ لمجنون ليلى:

فيا رب إذ صيّرت ليلى لي الهوى فزنّي لعينيها كما زنتها ليا

وعموماً فإن الزينة «اسم جامع لكل شيء يتزين به». فهو إذاً الجمال الحسّي المنظور، المرتبط بالتكوين الجسدي حيناً، وبما ينضاف إلى هذا

---

(١) ابن منظور: لسان العرب ٣/٦٨-٧٠ (طبعة دار الصاوي).

(٢) الزبيدي: تاج العروس ٥/ ٢٧٠-٢٧١.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب ١٧/ ٦٢-٦٤ (طبعة بولاق)، والزبيدي: تاج العروس ٩/ ٢٢٩-٢٣٠.

التكوين من تزيينات مادية بالملبس أو المصاغ أو العطر، وبما يسمى اليوم (بالماكياج) وغيرها، حيناً آخر، وبما يزين الأرض والعالم حيناً ثالثاً.

وكعادته، فإن ابن منظور يغذّي مفردته عن الزينة باستشهادات مستمدة من كتاب الله و أحاديث رسوله عليه الصلاة والسلام. ففي حديث الاستسقاء قال: «اللهم نزل علينا في أرضنا زينتها» أي: «نباتها الذي يزينها». وفي حديث شريف آخر «زينوا القرآن بأصواتكم» قيل: «هو مقلوب، أي: زينوا أصواتكم بالقرآن». وفي حديث أبي موسى أن النبي ﷺ استمع إلى قراءاته فقال: «لقد أوتيت مزماراً من مزامير آل داود» فقال: «لو علمت أنك تسمع لحبّرته لك تحبيراً، أي: حسّنت قراءته وزيّنتها». وفي حديث ابن عباس (رضي الله عنهما) أن رسول الله ﷺ قال: «لكل شيء حلية، وحلية القرآن حسن الصوت».

أما في كتاب الله فثمة استشهادات أخرى، فقوله تعالى: ﴿وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَا﴾ [النُّور: ٣١] معناه «لا يبدين الزينة الباطنة كالخلخال والدملج والسوار... إلخ، والذي يظهر هو الثياب والوجه». وقوله عز وجل: ﴿فَخَرَجَ عَلَىٰ قَوْمِهِۦ فِى زِينَتِهِۦ﴾ [القَصَص: ٧٩] أي: وكما يقرأ الزجّاج في التفاسير: «خرج هو وأصحابه وعليهم وعلى الخيل الأرجوان.. وقيل.. الديباج الأحمر».

و(يوم الزينة): العيد، لأن الناس يتزيّنون فيه بالملابس الفاخرة.

ويعرّف الزبيدي: الزينة، نقلاً عن الحرالي بأنها «تحسين الشيء بغيره من لبسه أو حلية أو هيئة»، ثم هو يؤكد بأن جمالاً كهذا لا يتجاوز حدوده الحسية، فهو في نهاية الأمر «بهجة العين التي لا تخلص إلى باطن المزيّن». وينقل عن الراغب ما يعزّز رأيه في أن الزينة الحسّية، أو المنظورة، لا تكفي وحدها، وأنه لا بدّ وأن تنضاف إليها، أو تتحقق قبلها بعبارة أدق، زينة الباطن أو جمال الروح كما يسمى أحياناً. فالزينة الحقيقية كما يقول

الراغب «ما لا يشين الإنسان في شيء من أحواله لا في الدنيا ولا في الآخرة. أما ما يزينه في حالة دون حالة فهو ـ من وجه ـ شين». فكأن الزينة المنقوصة، مرادف للقبيح بشكل من الأشكال، لأنها تغطي على جانب محدود فحسب من الشيء المتزيّن، وتترك الجوانب الأخرى غير مغطاة، أو لعلّ التجمل المحدود هذا يعكس ـ بالمقابل ـ فقر الجوانب الأخرى وجدبها الجمالي، سواء كان هذا التقابل على مستوى المحسوس، أم فيما وراءه، صوب جماليات الخلق، والنفس، والعقل، والروح.

ومن ثم فإن الزبيدي يصنّف الزينة وفق ثلاثة أنماط «زينة نفسية كالعلم والاعتقادات الحسنة، وزينة بدنية كالقوة وطول القامة وحسن الوسامة، وزينة خارجية كالمال والجاه، وأمثلة الكل مذكورة في القرآن».

وثمة ـ أخيراً ـ ما يجب أن نلحظه، أن الزبيدي وابن منظور وسائر المعجميين، عبر تاريخنا اللغوي الطويل، يرجعون وهم يعانون مفردات الجمالية، أو أية مفردة أخرى، إلى كتاب الله، لكي يستمدوا منه الإشارة والشاهد، به يبدؤون وإليه ينتهون، ليس لأن القرآن الكريم كتاب في اللغة كما قد يتوهم البعض، وليس ـ كذلك ـ لأنه يزخر بمفرداته التي تغطي كافة المطالب التعبيرية، وإنما بسبب من ذلك الارتباط الوثيق بين رؤية اللغويين، كما هو رؤية الفقهاء أو البلاغيين أو المحدّثين أو المؤرخين، أو أية فئة متخصصة، بين مطالب تخصُّصهم وبين كتاب الله الذي يغذي هذه المطالب ويوثقها ويمنحها القبول.

إنها في حقيقة الأمر مسألة حضارية إذا أردنا أن نوسّع نطاق التحليل، فما دام أن حضارتنا الإسلامية ترتكز في أساسها على المنظور القرآني باعتباره محور هذه الحضارة، وقاعدتها الأساسية، فإن أية من الممارسات المنهجية أو الثقافية، سوف تجد نفسها مسوقة لأن ترجع إلى كتاب الله تستمد منه الشاهد والحجة والدليل.

وليس كما تصور رجل كناتانيل شمت ـ الأستاذ بجامعة كورنل بأمريكا ـ وهو يتحدث عن استشهادات ابن خلدون ـ مثلا ـ في مقدمته، بكتاب الله من أنه «إذا كان يذكر خلال بحثه كثيراً من آيات القرآن، فليس لذكرها علاقة جوهرية بتدليله، ولعله يذكرها فقط ليحمل قارئه على الاعتقاد بأنه في بحثه متفق مع نصوص القرآن» [١].

فابن خلدون، مفسّر التاريخ وواضع علم الاجتماع، والفقيه، هو ابن حضارة الإسلام، وكان يجد نفسه، وهو يشق طريقاً جديداً في فهم قوانين الحركة التاريخية ومصائرها، ملزماً بالاستمداد والاستشهاد بمعطيات القرآن الكريم التي هي عصب هذه الحضارة وروحها ومادتها، وما لم يستمد الباحث توجيهاته الأساسية منها؛ فإنه سيحكم على نفسه بالتغرّب والعزلة، ليس فقط عن جماهير المسلمين وثقافتهم، وإنما عن المنهج المنطقي الصحيح لأي باحث يعمل في بيئة إسلامية؛ فلا يستمد من الكتاب الذي تنبض به الحياة في هذه البيئة. . . الأمر الذي يدلّ على جهل رجل بهذه الحقيقة، أو تعمّده تجاهلها.

وهكذا فإن معجميينا وهم يتحدثون عن مفردات الجمال، كانوا يعودون المرة تلو المرة إلى كتاب الله، لتغذية اشتقاقاتهم، وتأكيد معانيهم حول هذه المفردة أو تلك.

كتاب الله الذي لم يبخل عليهم بمعطياته في المسألة الجمالية، تماماً كما أنه لم يبخل بمعطياته في أي من دوائر النشاط الثقافي كافة. أليس هو من تنزيل الله الذي وسع كل شيء علماً؟

---

(١) انظر محمد عبد الله عنان: ابن خلدون: حياته وتراثه الفكري ص١٩٠ (الطبعة الثالثة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة - ١٩٦٥م) عن Ibn Khadoun: Histopian, Sociiogist, and Philosopher للمؤرخ المذكور.

٣

في المنظور الغربي يمكن أن نعثر على تعريف للجمالية: Aestheticism بمعناها الواسع، في القسم الثالث الخاص بالجمالية من (موسوعة المصطلح النقدي). إنها، كما يقرر ز.ف.جونسون «محبة الجمال، كما يوجد في الفنون بالدرجة الأولى، وفي كل ما يستهوينا في العالم المحيط بنا»[١].

هنالك ـ طبعاً ـ تعريفات كثيرة أخرى للجمال في إطاره العام هذا. فالفيلسوف النصراني المعروف توماس الأكويني يعرّفه بأنه «ذلك الذي، لدى الرؤية، يسرّ» أي: أنه يسرّ لمجرد كونه موضوعاً للتأمل، سواء عن طريق الحواس، أو في داخل الذهن ذاته.

والروائي الفرنسي ستندال، من القرن التاسع عشر، يصنف الجمال بعبارات أكثر شروداً «إنه الوعد بالسعادة».

والتر بيتر، وهو خير من يمثل النظرة الجمالية في الحياة، كما يعتقد جونسون، يرى الجمال «خبرة مباشرة، تحسّ فوق النبض، لا تجريداً يخلو من الحياة. وهو في الواقع يجعل (الجمال) اصطلاحاً شاملاً يضمّ انطباعاتنا التي نتلقاها، ونتمتع بها من الأدب والفنون، ومما يدعوه وورد زوورث (عالم العين والأذن الجبّار)..»[٢].

هنالك ـ أيضاً ـ دلالات أخرى لكلمة (جمالي) فقد تشير أحياناً «إلى مجرد ما هو جميل (كما في عبارة خبرة جمالية، أي: خبرة ما يبدو لنا جميلاً، أو إلى الجماليات، الدراسة الفلسفية للجمال والفنون. وثمة صيغة أخرى من الجماليات، هي الجمالية التي تستعمل اسماً كما في (جمالية

(١) جونسون: الجمالية ص٨ (موسوعة المصطلح النقدي رقم٣).
(٢) المرجع السابق ص١٠-١١.

هيكل) أي (فلسفة الجمال عن هيكل). وقد تعني الجماليات دراسة مسائل مثل: ما الجمال؟ ما علاقة الشكل بالمضمون في الأدب والفن؟ ما الذي تشترك فيه الفنون المختلفة؟... إلخ»[١]

فالجمالية ها هنا تغدو مرادفاً لغوياً للجمال ذاته، الجمال في دائرتيه الواسعتين: العالم والفن (وبضمنه الأدب بطبيعة الحال). وهذا الترادف يكاد يبدأ مع فجر الحضارات. إلا أن الجمالية كمصطلح محدّد متميّز لم تظهر إلّا في القرن التاسع عشر «مشيرة إلى شيء جديد، ليس مجرد محبة للجمال، بل قناعة جديدة بأهمية الجمال بالمقارنة مع قيم أخرى. وغدت (الجمالية) تمثل أفكاراً بعينها عن الحياة والفن، أفكاراً اتخذت بعد ذلك نمطاً متميزاً، وقدمت تحدّياً جديداً وجدياً بوجه أفكار أكثر محافظة وتقليداً»[٢]. ـ كذلك ـ «مجموعة معينة من المعتقدات حول الفن والجمال ومكانتها في الحياة»[٣].

وهكذا نجد أنفسنا نقترب مما يمكن اعتباره مذهباً غربياً متميزاً في الجمال، ونجد أنفسنا ملزمين بأن نقف عنده قليلاً لتبين ملامحه الأساسية من أجل أن يعيننا على متابعة مذاهب أخرى مضت باتجاهات قد تكون مضادة تماماً، وبخاصة الجمالية الماركسية ـ اللينينية، كما يطلق عليها.

٤

يؤشر جونسون على بعض مظاهر الجمالية كنظرة للحياة، من مثل «فكرة معالجة الحياة بروحية الفن، كنظرة للفن (الفن من أجل الفن)، وكخاصية

(١) المرجع السابق ص١١.
(٢) المرجع السابق ص٨.
(٣) المرجع السابق ص١٢.

لأعمال فعلية في الفن والأدب» و يشير إلى أن الجمالية في إطارها المحدّد هذا «لعبت دوراً مهماً ـ في الغرب ـ في تطوير المواقف الحديثة عن الفنون و مكانتها في المجتمع. وهكذا فنحن مدينون لأصحاب الجمالية في القرن التاسع عشر لما حدث في هذا القرن من تخفيف الرقابة الأدبية وغيرها من القيود على التعبير الأدبي والفني»[١].

وفي مكان آخر يشير جونسون إلى أن الجمالية «لم تكن ظاهرة واحدة بسيطة، بل مجموعة ظواهر مترابطة، تعكس جميعها قناعة بأن التمتع بالجمال يقدر وحده أن يعطي الحياة قيمة ومعنى»[٢].

ثمة ملمح آخر للجمالية «الرغبة في تقريب الأدب إلى حالة من (الفن الخالص) الذي يعتقد أن الموسيقا كانت تتمتع به»، وامتداداً لهذا الموقف نلحظ عدداً من ممثلي الجمالية مثل تيوفيل كوتيه في فرنسا، وأوسكار وايلد في إنكلترا «كانوا يهتمون بالفنون الأخرى، ويتحدثون عادة عن (الفن) و(الفنان) دون الأدب على وجه التخصيص»[٣].

وهكذا يبدو أن الجمالية تقودنا أو تقرّبنا على الأقل من الشكلية أو الأسلوبية التي تضحّي بالمضمون من أجل الصياغة الفنية الخالصة. وأن الخاصية الأساسية للجمالية هي التأكيد على أن تجميل التعبير الأدبي والفني قد يتناسب عكسياً مع الارتباط بالتجارب المعاشة، بالمجتمع وبالحياة. وبهذا ندرك كيف أن دعاة الجمالية رفعوا الجمال فوق الحق (وهي علاقة تبدو في التصور الإسلامي ـ كما سنرى ـ نوعاً من الافتراض الموهوم، أو على الأقل الافتراض الذي يضحي بالقيم، ويعيد جدْوَلتها بما يلحق ضرراً

(١) المرجع السابق ص٩.
(٢) المرجع السابق ص١٨.
(٣) المرجع السابق ص٩.

بموقع الإنسان ودوره في العالم وطبيعة ارتباطاته بالجماعة. فضلاً عن أنه قد يضع الإبداع في مواجهة ضد القيم، وليس في تساوق معها، وهذا لا يعني بالضرورة أن توظيف الجمال للقيم يقود إلى تضحية معكوسة بالإبداع نفسه هذه المرة، رغم أنه قد حدث هذا مراراً. ولكن البحث عن حلّ للمعادلة الصعبة ليس مستحيلاً على أية حال؛ كما يبدو من خلال حشود من الأمثلة الإبداعية في مجالي الفن والأدب عبر التاريخ، ولدى كل الجماعات على وجه التقريب).

وكما هو الحال في مسار الثقافة الغربية التي طالما أكدنا خضوعها لمأساة الأفعال وردودها؛ الأفعال المتطرفة وردودها المندفعة هي الأخرى في الاتجاه المعاكس، تبدو مبالغة جمالية القرن التاسع عشر في السعي للتحرر من ضغط القيم والضوابط الروحية والأخلاقية والاجتماعية ردّ فعل ضد ما يسميه جونسون: «فجاجة الأخلاقيين والنفعيين في ذلك الزمان» وأن الفن «في الواقع فن وليس شيئاً آخر، وأن قيمة الفن توجد في ممارستنا المباشرة له، وليس فيما يقال عن تأثيره في السلوك»[١].

وسنجد فيما بعد، في النصف الأول من القرن العشرين، مذهبين من أكثر المذاهب الغربية انتشاراً وهما الماركسية والوجودية، يندفعان باتجاه معاكس تماماً، فيربطان، وبخاصة أولهما وبأكثر مما يجب، الفن، أو الجمال عموماً، بالسلوك، الأمر الذي ألحق ضرراً فادحاً بالجماليات أو الأسلوبيات الفنية كما هو معروف.

وجونسون نفسه يقدم ـ في المقابل ـ هذا الاستنتاج (الشخصي) عن الجمالية التي إذا ما حاولنا متابعتها بانتظام كموقف شامل من الحياة والفن؛ فإننا سنجد كيف أنها تقود بالضرورة «إلى نموّ داخلي من الأنانية في الحياة»

(١) المرجع السابق ص١٤-١٥.

بل إنه يلحظ أن التأكيد على الجمالية، وعزل الإبداع بالكلية عن ارتباطاته الروحية الشاملة، قد يلحق الضرر بالإبداع نفسه فيصيبه بالتضحّل، وبخاصة في الأعمال الأدبية التي يتحتم أن تحمل أفكاراً، وأن يكون لها ارتباط ما بشبكة العلائق الاجتماعية والروحية.

وهو ـ أي: جونسون ـ يستشهد بمقولة لناقد الرسم الجاد روجر فراي تؤكد ضرورة الارتباط بين الجمال والقيمة، حتى في الفن، من أجل أن تمنحه قدرة على التوغل والاستشراف، فتزيده عمقاً وخصباً وامتداداً. فلا بد أن يكون هناك «نظام أوسع من (القيم الروحية) يجد الفن فيها مكانه» ذلك أن الفن «يلعب دوره في النظام العام للروح البشرية، فعندما تسيطر الاهتمامات الجمالية كليّاً على ذلك النظام، تكون النتيجة، قدر ما أستطيع القول، حتماً، في أحسن الأحوال، تحديداً شديداً للشخصية، وفي أسوأ الأحوال بحثاً عقيماً من المثيرات»[١].

لقد أكدت الجمالية، وبخاصة تلك القادمة من القرن الماضي، على مسألة فصل الفن عن الحياة، وأن تكون المتعة الجمالية الصرفة، وليس أي هدف قيميّ، هي غاية النشاط الإبداعي، ومضت خطوات أخرى لكي تؤكد على الشكل أو الأسلوب باعتباره أكثر أهمية من المضمون، بل باعتباره عصب العمل الفني ومادته الأساس. لكن الجمالية في موجاتها المتدافعة هذه نسيت أو تناست أنه ما من عمل فني كبير إلّا وتتصادى فيه، على قدر سواء من التناغم والتناسب والإلفة والاشتباك: مواده التكوينية وروحه التي هي، على خلاف في التسميات والمصطلحات: المضمون الذي ينطوي على أعمق أنماط الخبرة، والحساسية الوجدانية، والكفاح من أجل التحقق بالقيم، وتنفيذ الطموح البشري؛ الذي لا يهدأ حتى يجد لأفكاره وقناعاته

---

(١) المرجع السابق ص١٥.

وصراعاته ذات الجذور الروحية والأخلاقية، من يصوغها أو يبدعها في إطار قصيدة أو رواية أو عمل درامي أو لوحة أو مقطوعة أو معمار.

وهل بمقدور قوة في الأرض أن تمنع التشبث المتزايد للجمالية في الانسلاخ عن الحياة، وفي التأكيد على الأسلوب أو الشكل أن تنتهي إلى مأساة التكلف والصنعة والتزويق، حيث لا مفرَّ من التعويض عن الخواء الروحي بملء الفراغ الذي يتركه، بالتزيينات الصرفة التي لا نبض فيها ولا استشراف، والتي كان أجدادنا الأدباء قد وقعوا في مصيدتها قبل الأوربيين عبر العصور الإسلامية المتأخرة، فدمغت معطياتهم بأنها تلك الأعمال العقيمة من المحسنات اللفظية التي يصك رنينها الأسماع، لكنها لا تمنح الروح والوجدان ما تتوقان إليه؛ مما يهز جملتهما العصبية، ويمنحهما الهدوء والتوازن والاستقرار في الوقت نفسه.

لندع (الجمالية) الاصطلاحية، كحركة فنية، جانباً، لاسيما وأنها مع بدايات القرن العشرين بدأت تفقد أنصارها، وتخلي الطريق للمذاهب الأدبية التي اندفعت برد فعل مضاد صوب التعامل مع القيم الاجتماعية والأخلاقية، بل وحتى السياسية، وأصبحت (الجمالية) أقل حضوراً مما كانت عليه أيام أوسكار وايلد، الإنكليزي المتأنق الذي لم يكن يصلح حتى أن يكون رائد حركة أدبية، والذي دعا إلى الاستمتاع الصرف بالحياة، بينما هناك في الجانب الآخر آلاف المظلومين يتضوّرون مسغبة وجوعاً، ويتلوون من تسلط المترفين عليهم، ولا يجدون حتى ما يمكنهم من الاستمرار على الحياة.

٥

لنتابع الآن، بتوسّع أكثر يتناسب وأهمية الموضوع، نموذجاً مضاداً تماماً في تعامله مع (الجمال)، النموذج الماركسي الذي يبلغ به الأمر أن يوظف المعطى الجمالي كلية لدعاويه، وافتراضاته الفلسفية والمذهبية

(الإيديولوجية)، ولا يتردد في التضحية بالأسلوب والتقنية من أجل المضمون، فيجنح هو الآخر، وكما علمنا المسار الغربي، باتجاه نقيض تماماً، وتضع كرة أخرى معادلة التوازن المطلوب بين الشكل والمضمون.. التعاشق المحتوم، من الداخل، بين المبنى والمعنى.

منذ البداية تربط الماركسية بين الجمالية وبين مفاهيمها الصارمة عن «الأسس المادية للمجتمع وصراع الطبقات»[1]، وتلغي - بالمقابل - سائر المحاولات الأخرى، غير الماركسية، لتفسير النشاط الجمالي، وتدينها (بالمثالية) بعد أن تدمغ أصحابها (بالبورجوازية) «فالفهم المثالي للتاريخ يؤدي بالكتاب البورجوازيين إلى تحليل الأفكار الجمالية بشكل داخلي محصور، ومعزول عن جميع نواحي النشاطات الاجتماعية عند الناس».. والنتيجة هي أن يجد المفكرون البورجوازيون أنفسهم في «طريق مسدود، فلم يستطيعوا تبعاً لذلك، أن يتوصلوا إلى الفهم الصحيح لنشأة علم الجمال، وتطوره»[2].

إن تفسير الأنشطة الجمالية، والبحث عن خصائصها بين مرحلة وأخرى، لا يتمّ إلّا من خلال البحث في الإطارات الطبقية، وفي مدى ما بلغته وسائل الإنتاج، وبالتالي ظروفه، عبر نموّهما المتواصل، فإن «مما يجب على المؤرِّخ الجمالي أن يوضّحه هو سبب ظهور هذه الأفكار الجمالية المعروفة في هذه الفترة الزمنية أو تلك، وكيف يمكن تفسير ازدهار أو انحطاط الأفكار الجمالية، وكذلك لماذا حلّت هذه المفاهيم الجمالية محل غيرها، وما هو سبب النزاع النظري حول أهم المسائل الجمالية، وفي النهاية كيفية انتقاد وتقييم هذه المفاهيم أو تلك. إن جميع هذه التساؤلات

(١) أومنسيانيكوف وسمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية ص٦ (الطبعة الثانية).
(٢) المرجع السابق ص٦.

تبقى سرّاً غامضاً بالنسبة لمؤرخ الأفكار الجمالية؛ الذي ينطلق من المواقع المثالية. فليس من العجب إذاً أن مؤرخي الأفكار الجمالية البورجوازيين استطاعوا فقط أن يعطونا تحليلاً سطحياً للنظريات الجمالية، أو استطاعوا فقط تجميع بعض الملامح المتفرقة التي تعطينا فقط التاريخ السطحي للتعاليم الجمالية». وهكذا فإن «من الواجب على تاريخ الجمال المبني على أسس علمية أن يوضح الروابط الداخلية، والقوانين المسببة لظهور وازدهار وانحطاط الأفكار الجمالية»[١].

إن الجمالية الماركسية تدين، وبصيغ تعميم قاطعة، كافة المحاولات الجمالية خارج دائرة الماركسية، تتهمها بالسطحية، وبتجميع ملامح متفرقة، وباللاعلمية وبالعجز عن تفسير دقيق للظاهرة الجمالية عبر التاريخ. وهي، أي: الجمالية الماركسية، على طريق المؤسسة الكهنوتية في العصور الوسطى، تحصر الحق المقدس للبحث في الجمال في نطاق الكهنوت الماركسي الجديد وحده، فكل الأسئلة والمعضلات التي عجزت عنها المحاولات «البورجوازية» لن يجاب عليها بالصواب المطلق الذي يخلو من العثرات والأخطاء إلّا «من خلال أسلوب التفكير الماركسي فقط»[٢].

ومعنى هذا أن نضحي بكل المحاولات الجمالية التي نفذها غير الماركسيين؛ رغم أن بعضها استند إلى المعطيات العلمية الصرفة وبخاصة (علمي النفس والاجتماع)، ورغم أن ظهور علم خاص بالجمال وهو (الأستطيقا) ثمّ، كما مرّ بنا، على أيدي غير الماركسيين، ورغم أن ماركس وإنغلز، ومن بعدهما لينين، لم يكونوا فلاسفة جمال، ولا علماء جمال، فضلاً عن أنهم، وكافة المنظّرين الماركسيين أفادوا إلى حد كبير من معطيات المثالية البورجوازية.

(١) المرجع السابق ص٦.
(٢) المرجع السابق ص٦.

ولكن الماركسية تصرّ على تفرّد اتجاهين رئيسيين في علم الجمال وهما «المادي والمثالي»، كما تصرّ على أن تكشّف المعضلات الجمالية لا يتم إلّا «بنضال التعاليم الجمالية المادية ضد المثالية»[(١)].

ونحن نستمع من منظري الماركسية تعميمات أخرى قد تكون من الاتساع بحيث إنها قد لا تعني شيئاً محدداً، أو خصيصة من خصائص الجمالية الماركسية بالذات. فهم يقولون مثلاً «إن الأفكار الجمالية ما هي إلّا جزء من عملية التاريخ المتكاملة، حيث إن الدور الرئيسي يلعبه تطور القوى المنتجة في تفاعلها المشترك مع العلاقات الإنتاجية. إن هذه الأفكار وغيرها الكثير، لا تهبط من السماء، بل هي نابعة من حياة البشر الواقعية»[(٢)]. ومن مثل «إن تاريخ الأفكار الجمالية عبر العصور ما هو إلّا تاريخ ولادة وتكوّن»[(٣)].

ولم يقل الكثيرون ممن تصفهم الدوائر الماركسية بالمثاليين بأنه لا علاقة أو ارتباط بين الأفكار الجمالية وعملية التاريخ المتكاملة، كما أنهم لم يقولوا بأن هذه الأفكار تهبط من السماء، وأنها لا تنبع من حياة البشر الواقعية، ولعل التحديد الوحيد هو في ربط الماركسية النشاط الجمالي بالعلاقات الإنتاجية، وهذه مسألة غير مؤكدة، وبخاصة في تحليل نشاط معقّد كالنشاط الجمالي، وبالتالي فهي غير علمية كما يحاول المنظرون الجدليون أن يوهموا، أي: أنها ظنّية تخمينية، فضلاً عن كونها لا يمكن اعتبارها قاعدة تفسر كافة الظواهر، أو المراحل الجمالية، كما سنرى.

ومنذ اللحظات الأولى تتم عملية توظيف للجمالية في سياق المذهبية، وعلى يد رجلين هما فيلسوفا اجتماع وعالما اقتصاد وتاريخ اقتصادي، وليس لهما ارتباط حِرَفي بالجمالية «فالآراء الجمالية لكارل ماركس

---

(١) المرجع السابق ص٧.
(٢) المرجع السابق ص٦-٧.
(٣) المرجع السابق ص٧.

وفردريك إنغلر ما هي إلا جزء من نظريتهما الفلسفية ونضالهما السياسي العملي لتحرير الشغيلة من العبودية الرأسمالية»[١]

ونحن نلمح لدى المنظّرين الرسميين للماركسية تعابير تحمل طابع القدسية الكهنوتية المقفلة، وهي تصف الجهد الجمالي لهذين الرجلين «اللذين يتمتعان بمعرفة أنسكلوبيدية في مجال تاريخ الفن والفكر الجمالي العالميين أثناء صياغة نظريتهما» التي هي «نظرية جمالية متكاملة، مادية علمية منسجمة»[٢].

ويستنتج المنظرون الرسميون من المقولة الماركسية بأن أسلوب إنتاج الخبرات المادية الحياتية؛ يحدد عمليات الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية عموماً، وأن وجود الناس الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم وفكرهم وليس العكس، يستنتجون أن «هذه الصيغة العبقرية التي وضعها ماركس هي أساس فكرة المادية التاريخية، وهي المفتاح لفهم جميع الظواهر الاجتماعية كالدولة والقانون والأخلاق والدين والعلم والفن»، وبأن «عظمة ماركس تبدو في تعاليمه حول البناء التحتي والبناء الفوقي الذي يعتبر أساس مبدأ الوحدة monism المادية في تفسير كل الظواهر الاجتماعية بما في ذلك الفن. ومنذ تلك اللحظة أصبح علم الجمال علماً حقيقياً مثله مثل نَظرية وتاريخ الأدب والفن»[٣].

---

(١) المرجع السابق ص٤٢٧.

(٢) المرجع السابق ص٤٢٧.

(٣) المرجع السابق ص٤٢٩. ويمكن أن نتذكر هنا (مراحل) بليخانوف المعروفة، والتي تنقلنا من الاقتصاد إلى الفن: «حالة القوى المنتجة، العلاقات الاقتصادية التي تسيّرها تلك القوى، النظام الاجتماعي والسياسي المبني على تلك الركيزة الاقتصادية، سيكولوجيا الإنسان الاجتماعية التي يسببها الاقتصاد جزئياً بصورة مباشرة، والتي يسببها جزئياً النظام الاجتماعي والسياسي المبني على الاقتصاد، وأيديولوجيات مختلفة تعكس تلك السيكلوجيا». وفي تحليل كهذا تلغى العبقرية الفردية المبدعة تماماً (هنري أرفون: الجمالية الماركسية ص١٩-٢٠)، كما تصبح المعطيات الجمالية إفرازاً يكاد يكون ميكانيكياً لطبيعة التركيبة الاجتماعية.

ومعنى هذا أن علم الجمال (الأستطيقا) الذي تحدّد إلينا من أيام بومكارتنفي القرن الثامن عشر (١٧١٤ ـ ١٧٦٢) ثم نما وازداد تبلوراً فيما بعد على أيدي حشود من علماء وفلاسفة الجمال الغربيين، بما فيهم هيغل الذي أخذ عنه ماركس الشيء الكثير وبخاصة المنهج[1]، ليس بعلم، وإنما العلم وحده هو ذلك الذي ينبثق عن الرؤية المادية الصرفة للعالم تلك التي تقود بها، وتعتمدها الجمالية الماركسية، والتي أثبتت التحليلات عجزها عن حل الكثير من المعضلات الجمالية، كما أثبتت ظنّيتها التي لا ترقى بها إلى عتبات العلم الأكيد.

وفي مقابل هذا وبطريقة مغايرة تماماً تدين الجمالية الماركسية سائر المحاولات التي سبقت ماركس، والتي قدم بعضها كشوفاً قيّمة عن ظواهر النشاط الجمالي، بأنها بقيت عاجزة إزاء «أهم مسائل علم الجمال ونظرية وتاريخ الأدب والفن» التي ظلت «معضلات بدون حل» فلم يستطع منظرو ومؤرخو الفن مثلاً توضيح «لماذا يصل الفن أوج ازدهاره في هذه الفترة المحددة من التاريخ، بينما في فترات أخرى يكاد يكون في الحضيض؟ ولماذا تحل هذه الاتجاهات والأساليب الفنية محل تلك؟ وأين يكمن السبب الذي يجعل الفن حين يتغيّر، يتغير على مستويين هما المحتوى والشكل؟». والسبب في هذا العجز أن المنظرين غير الماركسيين «نظروا إلى كل هذه الظواهر بمعزل عن الأسس الاقتصادية، وبمعزل عن الوجود الاجتماعي للناس». ويخلص الجماليون الماركسيون إلى القول «بأن علم الجمال البورجوازي المعاصر قد وصل إلى طريق مسدود؛ لأنه يحاول أن يفسّر الفن انطلاقاً من القوانين الداخلية لتطوره فقط، ومهملاً علاقته بحياة الناس الاجتماعية. إن سلوك طريق القوانين الداخلية المحضة لتطور الفن قد أوصل

---

(١) انظر: هنري أرقون: «الجمالية الماركسية» ص٩-١١ يكفي أن نقلب الجدلية الهيغلية فنضع مكان الفكرة «الواقع الاجتماعي»: المرجع نفسه ص٥٣-٥٤.

علم الجمال البورجوازي المعاصر إلى نتائج ذاتية، وإلى إنكار على القوانين تطور الفن الموضوعية. وهناك حيث ينتفي وجود القوانين الموضوعية تحل الأساطير وما شابهها من ترهات وصوفية محل العلم..»[١].

وكما هو واضح تماماً فإن الجمالية الماركسية تؤشر إلى تحوّل بالكامل صوب الخارج، العالم والتاريخ، وما تسميه بالقوانين الموضوعية خارج الذات، وهذا وحده لا يكفي لتفسير الظاهرة الجمالية التي تنبجس وتتحقق وتأخذ ملامحها المشتركة أو المتغايرة، مخترقة جلّ مقولات الموضوع، أو الظرف التاريخي، أو القوانين المادية.. كما أنه لا يكفي أن نتجاوز الموضوع والعالم والضرورات الاجتماعية؛ لكي ننكفئ في صميم العمل الفني بحثاً عن قوانينه الجمالية في حدود نسيجه الباطني الخاص فحسب، كما يريدنا سوريو وباير وغيرهما من النقاد وعلماء الجمال المعاصرين.

ومرة أخلى، فإن مبدأ «هذا أو ذاك» الذي طالما أسر الفكر الغربي، يجيء ها هنا لكي يرغم النشاط الجمالي على رؤية أحادية الجانب، على تفسير يجرّه حيناً صوب قوانين التاريخ المحتومة، ويدفعه حيناً آخر إلى دهاليز الوعي الجمالي الذاتي التي قد تبلغ أحياناً أن تكون «صوفية» و «ترهات»!.

وفي حالات محددة، ونتيجة للتقنين الصعب الذي تتميز به الظاهرة الجمالية واستعصائها على التفسير أحادي الجانب يجد المنظرون الماركسيون أنفسهم يعترفون بالمعضلة. ولكن ألا يمثل هذا الاعتراف، بشكل أو آخر، نقضاً للمنهج؟ لحتمية الترابط المذهبي بين الأسباب والمسببات؟ بل ألا يشكك في علمية الجمالية الماركسية نفسها، والتي طالما اعتبرها المنظرون الحالة الوحيدة التي تحمل شروط العلم، بينما خرجت الحالات الأخرى بعيداً عن الحضرة العلمية باتجاه المثالية

---

(١) موجز تاريخ النظريات الجمالية ص٤٢٩-٤٣٠.

والصوفية، وربما الترهات؟ ويكفي أن نقرأ بأن ماركس وإنغلز «أدركا تمام الإدراك أن تحليل الظروف الاجتماعية التي يتطور فيها الفن غير كاف» وأن نتذكر إحدى مقولات ماركس المعروفة من أنه «ليست الصعوبة في أن ندرك أن الفن الأغريقي والملحمي مرتبطان بأشكال معينة من التطور الاجتماعي. وإنما الصعوبة في أن ندرك أن ذلك الفن ما يزال يشعرنا بالمتعة الفنية، وما زال يحتفظ إلى حدّ ما بأهميته كمقياس ونموذج لا يمكن بلوغه..»[(١)]. ويكفي كذلك أن نتذكر الازدواجية التي يعاني منها ماركس بصدد الفن والجمال، أو ما يسمّيه هنري أوفون «التناقض بين مسلك بورجوازي يحافظ عليه حتى في أقصى البؤس، وطريقة تفكير يناهض البورجوازية، تبنّاه منذ حداثته». فهناك مثلاً ميل عريق في الكلاسيكية يوجهه نحو اسشيل وشكسبير وغوته وسكوت وبلزاك. وعلى النقيض من ذلك نرى أن حكمه الأدبي فيما يتعلق بالمعاصرين يحدده موقفهم السياسي، وهكذا فإنه يقدر تقديراً خاصاً شعراء هم من الطبقة الثانية، بيد أنهم يناضلون في سبيل الحرية أمثال فرايلغرات وجورج هرفيغ»[(٢)]. يكفي أن نتذكر ذلك كله لكي ما نلبث أن تتأكد لدينا المعضلة الجمالية باعتبارها نشاطاً غير مسطح، نشاطاً ذا أوجه وطبقات عديدة، و أنه لا يمكن أن يخضع للمختبر أو القياس أو التحليل التاريخي الصرف، ونعرف كذلك أن منظري الجمالية الماركسية يناقضون أنفسهم برفضهم كافة المحاولات؛ غير الماركسية لتحليل النشاط الجمالي.

فيما بعد لم يفعل لينين في نظرية (الانعكاس) التي صاغها، بأكثر من تأكيد الرؤية الأحادية ذات المنظور الاجتماعي للنشاط الجمالي، والتي وضع خطوطها الأساس ماركس وإنغلز، رغم أن الجماليين الماركسيين يعتبرونها «الأساس الفلسفي لحل جميع المسائل الجذرية لعلم الجمال»[(٣)].

---

(١) المرجع السابق ص٤٣٤.

(٢) أرقون: الجمالية الماركسية ص٩.

(٣) موجز تاريخ النظريات الجمالية ص٤٤٩.

وملخص هذه النظرية هو أن على الإنسان ألا يفهم الواقع كوجود بيولوجي، بل يفهمه كوجود اجتماعي بشكل رئيسي؛ لأن الإنسان هو «مجمل العلاقات الاجتماعية بكاملها» ولذلك لا يمكن أن يكون مرآة سلبية تعكس الواقع. ولقد كتب لينين يقول: «لا يوجد هناك إنسان واحد لا يقف إلى جانب هذه الطبقة أو تلك (في الوقت الذي يفهم علاقاتها المتبادلة) أو لا يفرح لنجاحاتها، أو يحزن لهزيمتها، أو لا يسخط على أولئك الذين يعادون طبقة، ويعيقون تطورها عن طريق الدعاية لوجهات النظر الرجعية. .»[١]. وليس النشاط الجمالي في نهاية الأمر إلا استجابة لهذا الموقف.

ومن منّا لا يعرف أن هناك أكثر من إنسان واحد ـ بالتأكيد ـ حشود من الناس، تمردوا على طبقاتهم، ووقفوا في صف طبقات أخرى؟ ومن منّا لا يعرف كذلك، أنه في النشاط الجمالي بالذات، ليس ثمة بالضرورة انعكاس محتوم لمطالب الطبقة والانتماء الطبقي؟

مهما يكن من أمر فإن لينين بإضافته الأخرى للجمالية الماركسية؛ فيما يسمى بمبدأ «حزبية الفن» لم يفعل بأكثر من أن أكد وعزّز مقولات سلفية ماركس وإنغلز «فهو يشير قبل كل شيء إلى أن الحزبية تعني الأيديولوجية في مفهومها العام. ويضيف بأن (المادية تحتوي في داخلها على حزبية محددة بشكل صريح ومكشوف تتخذ جانب وجهة نظر مجموعة اجتماعية معينة) ولقد رأى لينين أن أي محاولة لإخفاء حزبية الفن هي محاولة غير مخلصة، مشيراً إلى أن (لا حزبية الفن) هي فكرة بورجوازية، وأن الحزبية هي فكرة اشتراكية»[٢]. وهكذا تصبح الجمالية الماركسية في هذا الإطار من التفكير «نوعاً من ثقافة المذهبية والدعاوة، هدفه استخلاص الوسائل التي يقدمها

(١) المرجع السابق ص٤٤٩.
(٢) المرجع السابق ص٤٥٠.

الفن والأدب لمراقبة الوضع السياسي وتوجيهه. . » وأصبح الكتّاب «يلعبون في الواقع دور مجرد أجهزة للآليات السوفيتية الهائلة ليس إلّا. . »[١].

فإذا كانت الجمالية الماركسية في عمومها تقدم نقيضاً للجماليات الغربية (البورجوازية) فإن حزبية الفن التي قال بها لينين تمثل أقصى درجات التناقض في النشاط الجمالي بين نظريتي الفن للفن والفن للحياة «إن تدرّج الفنون الذي أقامته الجمالية الماركسية تبعاً لمعقوليتها، لا يفضي إلّا إلى إخضاع الحقل الفني إلى أوامر الفكر الفلسفي، أو بتعبير أسهل، الفكر السياسي»[٢].

سيكون طبيعياً امتداداً لهذا المنظور أن يصير المضمون هو الهم الأول للجمالية الماركسية، وأن ينسحب الشكل إلى الخط الثاني وربما العاشر، فإن عملية التوظيف الجمالي تقتضي الاتكاء على المضامين لكي تتحدث بلسانها، ولهذا كان الأدب، الذي هو أكثر الأعمال الفنية قدرة على التوظيف، أقرب هذه الأعمال للتنظير الماركسي، وكانت فنون كالموسيقا والرسم تعاني مما يكاد يكون إهمالاً أو نفياً[٣].

إن أرقون يحدثنا عن هذا التغليب للمضمون على الشكل، وأنه قَدَر الجمال الماركسي الذي لا فكاك منه، فليس «للجمالية الماركسية التي تدرج النتاج الفني في مجمل الحياة الاجتماعية، الخيار عندما يقصد تحديد العلاقات بين المضمون والشكل، فعلياً أن تقرّ بأولوية المضمون الذي يخلق بدوره ضرورة أن توجد له شكلاً ملائماً. الجمالية الماركسية هي إذاً ضرورة جمالية مضمون، وهي تقاوم من جرّاء ذلك جميع الصوريات. وتقابل

(١) أرقون: الجمالية الماركسية ص٢١-٢٢.
(٢) المرجع السابق ص٣١.
(٣) انظر المرجع السابق ص٢٦-٣٠.

العلاقات بين المضمون والشكل، العلاقات القائمة بصورة أعم بين الركيزة الاقتصادية والبنية الفوقية الأيديولوجية. إن التوجيه هو بين أيدي المضمون دون أن يكون الشكل، الذي يفضي مع ذلك دائماً إلى الخضوع لذلك التوجيه، محروماً تماماً من كل استقلال»[1].

وبالمقارنة مع الجمالية الهيغلية التي تربط المضمون بالفكرة، فإن الماركسية تستبدل الفكر بالكائن الاجتماعي، وبهذا «أمست في خطر دائم لأن تستسلم لإغراءات اجتماعية أولية. وإن هذه الاجتماعية تقدم في الواقع، لكسل الذهن، شبكة مصنوعة مسبقاً.. إن الجمالية الماركسية تتعدى والحالة هذه على الخيال، تلك المادة الأضعف والأصعب إدراكاً من الواقع الاجتماعي»[2].

لقد أثار الفن، والنشاط الجمالي عموداً «بالنسبة إلى ماركس ومن أتى بعده معضلات عرضوا لها، بلا شك، ولكنهم لم يوفقوا قط إلى حلّها نهائياً. كانوا عبيد ميولهم ورغباتهم الشخصية، أو ضرورات العمل السياسي، فلم يوفقوا، بالرغم من جهود يائسة أحياناً إلى تخوم الجمالية»[3].

٦

فإذا كانت الجمالية الماركسية قد عجزت عن حلّ جلّ المعضلات المتعلقة بالموضوع، كان أجدر بها أن تعجز عن فهم وتفسير المعطيات الجمالية في التراث الإسلامي، وكانت أحكامها بهذا الصدد أشبه بملاحظات قسرية متفرقة، أريد منها إخضاع هذا التراث لقنوات الماركسية

(١) المرجع السابق ص٥٢.
(٢) المرجع السابق ص١٤١-١٤٢.
(٣) المرجع السابق ص٧.

وممراتها الضيقة، وهي تتعمد مسبقاً أن تضع يدها على إدانة ما لكي تصدر حكمها الأخير، فإذا بالبحث الموضوعي الجاد في هذا التراث يضع هذه الأحكام والضربات موضعها الحق ويسقطها من الحساب.

إن منظّري الجمالية الماركسية يقولون مثلاً: «إن الموسيقا والشعر وضعا بعد ظهور الإسلام ـ ضمن حدود خانقة»[١]، ويقولون: «إن المفهوم الجمالي عند الفلاسفة العرب مفاده أن الأشكال الموجودة في الكون لا بدّ وأنها تنبع من طبيعة هذه الأشياء» وهذا المفهوم «كان بمثابة هجوم على قواعد (الاحتمالية المثالية) التي كانت أساساً لمفهوم العلماء المدرسيين القائل بأن العلاقة السببية بين الظواهر ليست نابعة من الواقع الموضوعي بحدّ ذاته. أما التخيّلات عن السببية فهي نابعة من عادات البشر[٢].

وهم يضعون مفكّراً كالغزالي في خانة «الاحتمالية المثالية»، ويجدون في هجوم ابن رشد ضده «إظهاراً لنقائص أبحاثه»[٣]. وهم يعتبرون معظم نقادنا القدامى ممثلين في أفكارهم الجمالية للطبقة الحاكمة «طبقة الإقطاعيين» وأنه «قد كان لهذا تأثيره على طبيعة النظريات التي أوردوها» وأن «تقيّدهم الطبقي يظهر في طريقتهم الشكلية عند دراستهم للإنتاج الأدبي وفي تحديد اهتمامهم النظري بمسائل (جمالية الحديث) وفي استخفافهم بالمحتوى الفكري للإنتاج الفني قبل أي شيء آخر»، ثم يخلصون إلى القول بأن «تعاليم اللغويين والأدباء العرب هذه هي انعكاس وتعبير نظري عن المفاهيم الشكلية التي كانت منتشرة بشكل واسع في الأشعار الديوانية (نسبة إلى الديوان مكان جلوس الخليفة) وهي معظمها أشعار منمّقة هدفها المديح. وقد ازداد انتشار مثل هذه الأشعار في أيّام انحطاط الخلافة العباسية. وقد ظهر هذا التحديد

---

(١) أوفسيانيكوف سمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية ص٤٧.
(٢) المرجع السابق ص٤٩-٥٠.
(٣) المرجع السابق ص٥٠.

الطبقي أيضاً في ترفعهم عن الإنتاج الشعبي المعاصر لهم مثل الأقاصيص الرائعة (ألف ليلة وليلة). . »[١].

وهم يقولون ـ كذلك ـ «بأن الأفكار الجمالية التقدّمية عند العرب في القرون الوسطى، كما هو الحال مع الفن نفسه، تطورت من خلال نضالها مع وجهة النظر المثالية ضد التحديد المفروض على مختلف أشكال الأدب والفن»[٢]. ويقولون بأن «الديانة الإسلامية كان لها تأثير واضح على تطور الفنون والنظريات الجمالية عند شعوب الشرق الأدنى والأوسط، ولكن هذا التأثير كان جزئياً (!!) فقد أوجد الأدباء العرب في العصور الوسطى نظريات ذات خصائص مميزة تدلّ على أن مؤلفيها لم يتقيدوا، من وجهة نظرهم، بأي مفهوم ذي صفة دينية. وأكثر من هذا فإن بعض النظريين الأدباء انتقدوا بشكل علني تدخل الديانة بمسائل النقد الأدبي»[٣].

ويقولون: «بأن مساعي المفكرين المسلمين ذوي النزعة المحافظة فشلت في أن تضع حاجزاً أمام الفن المتفائل المتصل بالحياة في فن العُصور الوسطى العربية باستثناء تلك الفترات التي كانت فيها الرجعية المتطرفة هي الغالبة»[٤]. و «أن انتشار الإسلام في الشرق الأدنى لم يحدث أي تغيير كبير في محتوى الشعر العربي الذي كان، كما كان في عصر الجاهلية، بعيداً عن الأفكار الدينية الصوفية. وكان الشعر العربي في القرون الوسطى أيضاً يتغنى بجميع ملذات الحياة الواقعية. . »[٥].

ويجد المرء نفسه إزاء استنتاجات أو تعميمات كهذه، وكأنه قبالة علاقة بين الجمال وبين سلطات أوروبة الكهنوتية في العصور الوسطى، إزاء ثنائية

(١) المرجع السابق ص٥٩-٦٣.
(٢) المرجع السابق ص٦٣.
(٣) المرجع السابق ص٦٣-٦٤.
(٤) المرجع السابق ص٦٤.
(٥) المرجع السابق ص٦٤.

اصطنعتها تلك السلطات، مستمدة إياها من نسيج النصرانية المحرّفة بين كافة الأقطاب: الدنيا والآخرة، الأرض والسماء، الإنسان والله، الحس والإيمان، المادة والروح، الحرية والسلطة، وبالتالي الجمال والتزهّد.

وهذه مسألة منهجية ليست غريبة على التحليل الماركسي في كافة المجالات. إنه القالب الواحد، والتعاليم الصارمة التي تنفذ دونما أي قدر من الانفتاح والمرونة إزاء حشود الظواهر باعتبارها حشوداً نمطية تتحدث بلغة واحدة وتقول الشيء نفسه. فما الدين في المنظور الماركسي إلّا إفراز بورجوازي، وما دامت معطياته تناقض ـ في زعمهم ـ قوانين التاريخ التقدمية، وتعرقلها، فإنه يستوي عندهم كل التجارب التاريخية ذات الأصول والمنطلقات الدينية، إسلامية كانت أم بوذية أم نصرانية، وتستوي عندهم ـ كذلك ـ النتائج التي تمخضت عن هذه التجارب في كافة مجالات الحياة.

ويجب أن نلاحظ أن التعميم هو واحد من الأخطاء المنهجية التي يسرف الماركسيون في استخدامها. فنحن لو تابعنا معطيات تراثنا الأدبي بالموضوعية التي يتطلبها البحث الجاد لوجدنا ـ مثلاً ـ أنه إذا كان هناك أدباء ونقاد يؤكدون على الشكلية كقدامة بن جعفر والقاضي الجرجاني[١] وأبي هلال العسكري[٢]، فإننا نجد بالمقابل أدباء ونقاداً آخرين أكدوا على الشكل والمضمون معاً كابن قتيبة والقرطاجي وابن سلام، بل إن بعضهم لم يفصل أساساً بين طرفي الإبداع كابن رشيق وضياء الدين بن الأثير. ويبلغ التداخل بين هذين الطرفين أقصى درجات التحامه في نظرية النظم التي طرحها عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) والقائلة بالعلاقة الباطنية القائمة بين الألفاظ والمعاني.

(١) انظر على سبيل المثال: الوساطة بين المتنبي وخصومه ١/ ٦٤.
(٢) انظر على سبيل المثال: الصناعتين ص٦١-٦٤.

ومن أجل وضع القارئ في الصورة بعيداً عن التعميم الماركسي الخاطئ، ومن أجل تفنيد استنتاجاته الخاطئة؛ لا بدّ من إيراد بعض النصوص كشواهد فحسب؛ لتجاوز ناقدنا القديم الرؤية أحادية الجانب، وتشبّثه بالشكلية على حساب المضمون هروباً من الحقائق التي قد تغضب الطبقات المترفة الحاكمة.. إلخ.

فابن قتيبة يقسم الشعر إلى أربعة أنماط أو ضروب «ضرب حسن لفظه وجاد معناه. وضرب حسن لفظه وحلا فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى. وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه. ولفظ تأخر معناه وتأخر لفظه»[(١)].

وابن رشيق يرى أن «اللفظ جسم وروحه المعنى» وأن «ارتباطه كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه.. فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه»[(٢)].

ويصرّ ابن الأثير على «أن عناية العرب بألفاظها إنما هو عناية بمعانيها، لأنها أركز عندها وأكرم عليها» وهو إذ يلحظ اهتمام الشعراء بالجانب اللفظي، يؤكد بأن ذلك لا يعدو أن يكون «وسيلة لغاية محمودة وهي إبراز المعنى صقيلاً فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسّنوها، ورقعوا حواشيها وصقلوا أطرافها، فلا تظن أن العناية إذ ذاك إنما هي بألفاظ فقط، بل هي خدمة منهم للمعاني»[(٣)].

أما عبد القاهر الجرجاني فإنه يبلغ أقصى درجات الالتحام بين اللفظ والمعنى في نظريته المعروفة بالنظم، والتي يعرّفها بأنها «تلك العلاقة بين

(١) الشعر والشعراء ص٧-٩.
(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده ١/ ١٢٤.
(٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ١/ ٣٥٣.

الألفاظ والمعنى» وأنها «تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل»[١]، وأنه «لا نظم في الكلم وترتيبها حتى يعلق بعضها ببعض، ويبني بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب تلك»[٢]. وأن النقد الصحيح يجب ألّا ينصب على الألفاظ فحسب، بل عليه أن يتابع المعاني، فهي التي «تضفي على الألفاظ ما يكون من حسن النظام وجودة التأليف، وهو العلاقة المترتبة على فهم القسمين: اللفظ والمعنى»[٣].

ولا نريد أن نمضي إلى أكثر من هذا لئلا نخرج عن دائرة الجمال إلى دائرة النقد، ولأن هذا يكفي في تبيان ما يمارسه الجماليون الماركسيون عبر قوالبهم التعميمية من أخطاء. ولعل القارئ اكتشف، أو سيكتشف ـ كذلك ـ خطأ وتهافت الكثير من هذه الأحكام المذهبية المسبقة بصدد تراثنا الأدبي والنقدي عبر متابعته للفقرة ب من القسم الأول من هذا الكتاب وكذلك الفقرة جـ من قسم ب من الفصل الثاني، القسم الثاني من الكتاب[٤].

(١) دلائل الإعجاز ص٤٠.

(٢) المصدر السابق ص٤٣.

(٣) أسرار البلاغة ص٦. ويجب أن نلاحظ ها هنا أن التحليل الماركسي لم يستطع أن يغفل تأكيد الجرجاني على قيمة المضمون، لكن هذا التحليل يسوقه عرضاً في تيار التأكيد على شكليّة التراث النقدي العربي (انظر: موجز تاريخ النظريات الجمالية ص١٦٢).

(٤) بالإمكان أيضاً إحالة القارئ إلى المراجع التالية لاختبار مصداقية الاستنتاجات آنفة الذكر: د.علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، (ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت -١٩٨٣)، د.داود سلّوم: مقالات في تاريخ النقد العربي (دار الرشيد، بغداد - ١٩٨١م)، د.جميل سعيد و د.داود سلوم: نصوص النظرية النقدية في القرنين الثالث والرابع للهجرة (ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - بدون تاريخ)، د.شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ (ط٦، دار المعارف، القاهرة -١٩٧٧)، د.أحمد مطلوب: البحث البلاغي عند العرب (الموسوعة الصغيرة ١١٦، دار الجاحظ بغداد -١٩٨٢)، د.محمد حسين علي الصغير: نظرية النقد العربي في ثلاثة محاور متطورة (الموسوعة الصغيرة ٢٢٤، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد -١٩٨٦).

٧

وبين هذين المذهبين المتضادين تماماً في منظورهما لما هو جميل، واللذين أشرنا عليهما في الصفحات السابقة: الجمالية والماركسية، يستطيع المرء أن يلحظ حشوداً من المواقف الغربية إزاء الجمال، وهي تتباين في نسيجها ومساحتها ما بين أن تكون مذاهب ونظريات وفلسفات شاملة، أو مجرد مواقف ورؤى واتجاهات نسبية محدودة. وهي ـ من ناحية أخرى ـ تتأرجح في توجهاتها بين النقيضين آنفي الذكر: الجمالية (أو الفن للفن) والماركسية (أو الفن للمجتمع) قرباً أو بعداً. فبعضها يتشبث بالشكلانية، وبعضها الآخر يميل باتجاه المضمونية، وتسعى فئة ثالثة إلى التحقّق بالوفاق بين قطبي الإبداع.. ولكن تبقى حتمية الأفعال وردودها الذاهبة إلى أقصى الطرف الآخر، تعمل عملها في الفكر الغربي فيما يكاد يكون القاعدة التي لا تلغيها الاستثناءات.

سوف نتجاوز هنا، توخياً للإيجاز، المعطيات التاريخية الموغلة في الزمن بدءاً من أفلاطون وأرسطو اللذين يعدان المؤسسين الحقيقيين للبحث النظري في الجمال، وسوف نؤشر، بدلاً من ذلك على المحاولات الأكثر حداثة كتلك التي طرحها كانت Kant (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤م) وهيغل Hegel (١٧٧٠ ـ ١٨٣٠م) في الساحة الألمانية، وبيلنسكي (١٨١١ ـ ١٨٤٨م) وجرنجفسكي (١٨٤٨ ـ ١٨٨٩م) في الساحة الروسية كنماذج فحسب لكمّ كبير من المحاولات. ولكن ليس قبل أن نتوقف لحظات عند المفهوم المسيحي للجمال، متمثلاً على وجه الخصوص بسانت أوغسطين الذي يستمد جذور تفكيره من الأرسطو أفلاطونية من جهة، ومن الأفلاطونية المحدثة من جهة أخرى، مضفياً عليها رداءً مسيحياً.

«كانت الأستطيقا في الكنيسة، أو بلفظ آخر الأستطيقا الدينية في العصور الوسطى تسعى إلى تأكيد فكرة أن الله الخالق هو مصدر الجمال في

الكون. ويعد سانت أوغسطين ممثلاً لهذه الوجهة، وهو يدين بالكثير للنظريات الأرسطو ـ أفلاطونية، وذلك في كتابه (الجميل والموافق).. وهو يعرّف الجمال عموماً بأنه الوحدة، وجمال الجسم بأنه توافق الأجزاء مع جمال اللون. ويعود التمييز القديم بين الشيء الجميل في ذاته والجمال النسبي للظهور في كتابه: De Pulcroetapto والاسم نفسه يبين أنه عاد إلى تأكيد التمييز المذكور. وفي مكان آخر يلاحظ أن الصورة تسمى جميلة إذا كانت تطابق تماماً ذلك الشي الذي هي صورة مساوية له. ويسأل أوغسطين: (هل هذا جميل لأنه مرضٍ، أم أنه مرضٍ لأنه جميل؟) ويجيب: (إن هذا يرضي لأنه جميل، وهو جميل لأن أجزاءه تتشابه وينتظمها انسجام واحد). وقد يعني هذا أن أوغسطين يسير في هذا الرأي خلف أرسطو، ولكن يجب ألّا ننسى أن قانون التساوي والتشابه والانسجام موضوع خارج المكان والزمان وفوقهما، وهو متَّحد بالحقيقة، بالحكمة، بالله...

«أما سانت بازيل St.Basil الذي استعار لنفسه اسم ديونيسيوس، والذي كان ذا أثر عظيم في أستطيقا العصور الوسطى (كما يتضح في مؤلفاته»: المراتب السماوية، المراتب الكهنوتية، والأسماء المقدسة، والذي تأثر بالأفلاطونية الحديثة، فقد احتل الإله المسيحي ـ عنده ـ مكان الخير الأسمى، أو الفكرة Idea هكذا: الإله، الحكمة، الخير، الجمال العلوي، مصدر الأشياء الجميلة في الطبيعة، وهذه هي سلّم لرؤية الخالق. ولقد سبق لأفلوطين أن قال بمبدأ الفكرة التي هي أصل تصدر عنه أرواحنا في تأملها، كما تصدر عنه الأشياء الجميلة المتأملة.. وكل الذي صنعته الفلسفة المسيحية هو أنها استبدلت الإله بالفكرة الأفلوطينية، ومن ثم فقد اتصلت الأستطيقا بالمسائل الاعتقادية، وتوجهت كل الأبحاث فيها إلى إثبات فنيّة الإله القدير كما تتمثل في كونه البديع. أما سانت توماس الأكويني فيختلف قليلاً عن أوغسطين في أنه يتطلب في الجمال ثلاثة أمور: التكامل أو الكمال،

والتناسب التام، والوضوح. ويتبع أرسطو في تمييزه بين الجميل والخير، فيعرف الأول بأنه ما يمتع بمجرد تصوّره. وقد أشار إلى الجمال الذي تستحوذ عليه الأشياء حتى الرديئة منها إذا حوكيت محاكاة حسنة. ومهما يكن من شيء فإن هذه التأملات قد استمرت في انفلاتها بعيداً عن اعتبارات الفن التي ربطها بها أفلوطين. وكثيراً ما تكررت تعريفات الجميل الجوفاء التي أطلقها شيشرون وغيره من قدامى الكتاب. وتسود نظرية الفن التعليمي أو الأخلاقي المنوّمة على كل ما عداها. وقد ساعدت على نوم أبحاث القدامى وشكوكهم بقدر ما ناسبت قيام فترة انهيار نسبي للحضارة..»[1].

يُعد كانتْ، حسب تعبير كروتشه «البؤرة التي التقت عندها أشعة التفكير الفني للقرن السابع عشر، وقد انعكست في كتابة (نقد الحكم).. ولكنه يعد في الوقت نفسه نقطة البداية للتفكير الفني الذي يفوقه ويتجاوزه». ويلاحظ أن كانت قد عزل العمل الفني عن الواقع، ثم عزل الشكل عن المضمون، وجعل منه مطلقاً في ذاته. ومما قاله في ذلك: يجب ألّا نشغل بالنا بمسألة وجود الشيء فعلاً، وهكذا انتصرت الشكلية وتغلّب التحرير.

إن الحكم على قيمة الجمال كما أوضحه كانت تحت عنوان (حلم الذوق) يشتمل على أربع صفات هي: خلوّه من الغرض، وعالميته، وعدم احتمال فنائه، والتسليم لأول وهلة بأنه موضع الرضا التام الذي لا بدّ منه. ولقد أسفرت المثالية والذاتية في الفن عند كانت عن تولد مذهب الفن للفن.

وخطا هيغل بفلسفة الجمال خطوة أخرى، وهو يكشف عن ضعف شكلية كانت، ويجاهر باتحاد الشكل والمضمون، وتأثير كل منهما في الآخر وتأثره به. ويتجاوز حدود المثالية الذاتية حين يربط المطلق بالنسبي، ويربط فئات الجمال المختلفة بشواهدها المحدودة في التاريخ.

---

(١) انظر بالتفصيل: عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ط٣، الصفحات ٤٣-٤٧.

لقد استعرض هيغل التطور التاريخي من منظور مثالي كما هو معروف، فكان الفن عنده مرحلة ضرورية من مراحل تطور المعرفة، ولكنها مرحلة أولية، أو هي طور من أطوار تقدم الروح المطلق. ويتبدد الجمال حين يبلغ كل نقصان وكل تنافر وتناقض نهايته المحتومة، ويصبح الفن الذي عمر الوجود غير موجود. إن علم الجمال مني بالانحلال، وإن الفن قضي عليه.

احتلت أفكار هيغل مكاناً واسعاً، وسيطرت على ألمانيا وشبابها سيطرة شديدة، ثم بدأ المفكرون، وفيهم من تلاميذ هيغل ومريديه، يرون في فلسفته غموضاً وتناقضاً، وشرع آخرون، حوالي عام ١٨٤٠م يستخلصون من فلسفته ومن بحوثه الجمالية جوانبها الإيجابية الأكثر تماسكاً وإقناعاً.

وتعد فلسفة هيغل في أوربة مصدراً غنياً لأغلب النظريات والمذاهب التي تتصارع حولها الأفكار، ولعلّ هذا يرجع إلى طابعها المزدوج الذي أطلق عليه: المثالية ـ الموضوعية. فهي مثالية من ناحية المذهب وموضوعية من ناحية المنهج (الجدلي) الذي يقوم جوهره على أن الحركة والتغيير والتشابك والتناقض هي أساس الوجود.

وفي روسيا قام اثنان من أبرز الدارسين بتطوير فلسفة هيغل الجمالية، وهما بيلنسكي وجرنجفسكي. ولقد أصرّ أولهما على رفض أسس الجمالية الهيغلية، فالفن ليس استعراضاً للفكر، ولكنه انعكاس للحقيقة، وهو لا يولد خارج الحياة ولكنه ينبع منها، وطالب الكتاب أن يبرزوا الحقيقة، ولكنه لا يرى أن يبرزوها بلا مبالاة، كما تعكس المرآة الصور، بل عليهم أن يبدوا رأيهم فيها من وجهة النظر الأكثر موضوعية. وأنكر بيلنسكي نظرية الفن للفن وعدّها رجعية.

أما جرنجفسكي فقد عمل على وضع نظرية مادية للفنون، ورأى قبل ذلك أن يحطم فلسفة هيغل الجمالية، فكتب رسالة بعنوان (الفن وعلاقته

بالمجتمع). وإذ تعني تعريفات هيغل للجمال عندما تترجم إلى لغة مفهومة واضحة: إن خيالنا هو الذي يتعلق بالجمال ويخلق الجمال، وألّا وجود للجمال في عالم الواقع، يبحث جرنجفسكي عن الجمال فيما هو موجود، وعلى قدر ابتعاد الإنسان عن الحقيقة وانحباسه في حدود عالم مصطنع يكون فقدان صلته بالجمال. و يقابل المثالية بالتحليل المادي. إن التعريف الآتي «الجمال هو الحياة» يفسر جميع الحالات التي يمكن أن توقظ فينا الإحساس بالجمال.

وينكر جرنجفسكي، كما ينكر بلنسكي، نظرية (الفن للفن) ويؤكد رسالة الفن الإيديولوجية والاجتماعية ومهمته التربوية، ولم يعتقد، كما اعتقد هيكل أنه أدرك الحقيقة النهائية، فقد تنبّأ بأن مذهبه الجمالي سيفسح يوماً في المجال لمعتقدات جديدة أصحّ منه وأغنى[1].

---

(١) الفقرات الخاصة بكانت وهيغل ولنسكي وجرنجفسكي تم تلخيصها عن د.علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، الصفحات ٢١-٢٤. وأحب أن أشير هنا إلى أنني تجاوزاً لتضخّم المادة الخاصة بمفاهيم الجمال الغربية؛ التي تمثل تياراً خصباً من المعطيات، سأكتفي بإحالة القارئ الذي يحبّ الاستزادة إلى المراجع المهمة التالية، محدّداً الصفحات التي قد تكون أكثر ارتباطاً بالموضوع: (فلسفة الفن عند سوزان لانجر) إعداد راضي حكيم (ص٩٤-١٠٤) (دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد-١٩٨٦)، جان بول سارتر: (ما هو الأدب) (ص٦-١٠٢، ١٦، ٧-١٠٧، ١٠٤-١١٢) (ترجمة جورج طرابيشي، المكتب التجاري، بيروت-١٩٦١)، جان ماري جويّو: (مسائل فلسفة الفن المعاصرة) (ص٥٠، ٣٠-٨٥، ٨٣، ٥١) (الطبعة الثانية، ترجمة وتقديم د.سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، بيروت-١٩٦٥)، أرنست فيشر: (الاشتراكية والفن) (ص١٨-١١١) (ترجمة أسعد حليم، دار القلم، بيروت-١٩٧٣)، د.جمال عيد: (جماليات الفنون) (ص١٩، ١٨-٤٥، ٢٧-٥٧، ٥٦-٧٤) (الموسوعة الصغيرة، ٦٩، دار الجاحظ، بغداد-١٩٨٠)، د.نوري جعفر: (جذور الإبداع لدى كل الناس) (ص٦-٧) (الموسوعة الصغيرة ٢٠٧، دار الشؤون الثقافية، بغداد-١٩٨٦)، إيفور ريتشاردز: (مبادئ النقد الأدبي) (ص٤٧-٥٥) (ترجمة وتقديم د.مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة-١٩٦٣)، جان برتليمي: (بحث في علم الجمال) (ص٣-٢١، ١٨-١٧٧، ١٧١، ٤٥، ٢٢-١٨١، ١٧٨-٣٨٠، ١٨٢-٤٢٢، ٣٨١-٤٣٣، ٤٢٥-٤٧٩، ٤٣٤-
=

٨

لقد كانت الصفحات السابقة محاولة لمتابعة الخطوط العريضة لعدد من أشهر النظريات والمواقف الغربية بصدد الجمال. وبالإمكان بعد ذلك، تغيير اتجاه المعالجة من متابعة عميقة لهذه النظرية أو تلك، إلى متابعة أفقية لحشد من المواقف والفلسفات ووجهات النظر إزاء مسألة إبداعية محددة ترتبط بالجمال ارتباطاً صميماً، كالطبيعة مثلاً. ولكن ما دمنا قد سبق وأن عالجنا هذه المسألة وفق المنهج المذكور وبرؤية مقارنة مع الإسلامية، في بحث مستقل، فسوف نكتفي ها هنا بإحالة القارئ إليه(١).

= ٥٦٤، ٤٨٢-٦٣١، ٥٧٠، ٥٦٦-٦٣٩) (ترجمة د. أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة-١٩٧٠)، د. ميشال عاصي: (الفن والأدب) (ص٣٤-٦٠، ٣٦-٧٣) (الطبعة الثانية، المكتب التجاري، بيروت-١٩٧٠)، جون ديوي: (الفن خبرة) (ص٣٥-٤٥٦، ٢٢٤، ٣٦-٥٣٤، ٤٥٧) (ترجمة د. زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة-١٩٦٣)، أوستن وارين ورينيه ويليك: (نظرية الأدب) (ص٤٢-١٨٠، ٤٣-١٨١) (ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق-١٩٧٢)، د. عز الدين إسماعيل: (الأسس الجمالية في النقد العربي) (ص١٣-١٧، ١٦-١٩، ١٨-٢٣، ٢٠-٤٣، ٣١، ٢٧-١١٨، ٧٤، ٧١، ٦٦، ٤٧-١١٩) (الطبعة الثالثة، دار الشؤون الثقافية، بغداد-١٩٨٦) د. علي جواد الطاهر: (مقدمة في النقد الأدبي) (ص٢٠-٣١٣، ٢٣، ٢١-٣٢٢، ٣٢٢-٤٤١، ٤٣٣، ٣٣٣) (الطبعة الثانية، المؤسسة العربية، بيروت-١٩٨٣).

(١) انظر كتاب: الطبيعة في الفن الغربي والإسلامي، للمؤلف (مؤسسة الرسالة، بيروت-١٩٧٧) للاطلاع على موقف حشد من الفنانين والنقاد والفلاسفة وعلماء الجمال الغربيين إزاء الطبيعة كمصدر للإبداع، مقارنة بالمنظور الإسلامي للموضوع.
وبخصوص الرؤية الإسلامية للجمال انظر بالتفصيل: فصل (الأسس الجمالية) من كتاب المؤلف: (مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي).

صفحة بيضاء
رقم ١٠٠

الأدب في مواجهة الماركسية[1]

(١) الصرخة المختنقة

(١) رغم أن هذه الدراسة والتي تليها كتبتها قبل عقد من انهيار الاتحاد السوفياتي، فإنها تنطوي على قيمتها «التأريخية» لكونها تضع يديها على جملة من عوامل السقوط.

١

في كتاب (الصرخة المختنقة) للكاتب الإنكليزي جون سترايتشي[١]، نلتقي بأكثر من تحليل عميق للموقف الماركسي في النظرية والتطبيق.. للتناقضات والأخطاء والسلبيات والتزييفات التي يعانيها هذا الموقف.. للطرق المسدودة التي قطع منها خطوات، ثم أعجزته الحيلة عن مواصلة المسير.. وذلك من خلال تناول المؤلف بالعرض والدراسة لخمس من المعطيات الأدبية (في أوربة وإنكلترا وأمريكا وروسيا)، تعدّ بمثابة مراكز ثقل في التيار المضاد للماركسية الذي حمل الأدب رايته عبر نصف القرن الأخير.. وهو تيار متدفق أخذ يتزايد بمرور الزمن، ويفرض نفسه فرضاً في العقدين الأخيرين على وجه الخصوص.

كلنا نذكر رواية المجري الشيوعي المرتد آرثر كويستلر (ظلام في الظهيرة) ونذكر معها ـ كذلك ـ رواية الشاعر الروسي الشهير بوريس باسترناك (الدكتور زيفاغو)، كما نذكر روايتي الأديب الإنكليزي أرويل (مزرعة الحيوان) و (١٩٨٤).. وها هو سترايتشي يتناول بالتحليل هذه الأعمال الأربعة، مضيفاً إليها كتاب (الشاهد)، الأقل أهمية، بسبب من صدوره عن كاتب أمريكي هو (ويتيكر تشمبرز) كان قد انتمى للماركسية يوماً ثم خرج عليها لكي ما يلبث أن يتحول إلى (واشٍ) أو (مخبر) لصالح السلطة الأمريكية ضد رفاقه القدامى في العقيدة!!

ويسعى سترايتشي إلى استخلاص وتركيز الدلالات الأساسية لما يمكن تسميته بأدب الرفض ضد الماركسية[٢]. ويستطيع أي قارئ، إذا ما تابع

---

(١) ترجمة لجنة الترجمة في دار الشرق الجديد، بيروت ١٩٦٢.

(٢) يمكن أن نضيف شواهد أخرى لهذا التيار.. فهنالك كتاب (الصنم الذي هوى) لستة من كبار الكتاب الذين انتموا للماركسية، ثم ارتدوا عنها، وقد أفردنا له فصلاً خاصاً في هذا الكتاب، =

الكتاب بعمق، أن يضع يده على العديد من هذه الدلالات التي تجيء بمثابة تبرير للرفض، ودعوة ـ في الوقت نفسه ـ لتحرير المجتمعات البشرية من كوابيس القهر الفكري والتيبّس العقائدي: (الدوغماتية).. وإقامة عالم يكون لحرية الإنسان فيه، ولمطامحه الروحية والأخلاقية والجمالية، مكان كبير..

وجون سترايتشي ـ كما تعرفنا به لجنة الترجمة ـ هو قطب من أقطاب الاشتراكية البريطانية، وعضو بارز من نوابها في مجلس العموم، والناطق بلسانها في شؤون جامعة الشعوب البريطانية في هذا المجلس. ويعتبر من أبرز مفكري حزب العمال وموجهيه في سياساته الاشتراكية، ولكنه لا يقصر جهوده على الخطب والكلمات التي يلقيها في الندوة البرلمانية، وإنما يتعداها إلى المقالات العميقة التي ينشرها بين الحين والحين في أمهات الصحف البريطانية، والتي يعالج فيها قضايا الفكر والمذاهب السياسية ومسائل التاريخ والفلسفة.. «وأدب الردّة الذي عبر عنه سترايتشي (بالصرخة المختنقة) استنكاراً لما في التزمت العقائدي من عقم وجدب، وبرهنة على أن جميع المحاولات لتطبيق المفاهيم الاجتماعية على أسس عقلية (مجردة) فاشلة لما فيها من خامية وزيف واصطناع. فهناك، بالإضافة إلى القواعد العقلية المادية، في رأيه، مفاهيم وقيم روحية، تتمثل في النظرات الجمالية إلى الحياة، والتجارب التي مرت بها العقائد والأديان في التاريخ الإنساني، وإن هذه النظرات والتجارب يجب أن تسير جنباً إلى جنب مع القيم

= وهنالك رواية (مضيق الكولاك) لسولجنتسن و(الساعة الخامسة والعشرون) لجيوروجيو.. وهنالك مجموعة من الأعمال القصصية الأقل أهمية من مثل (المقبرة) لماريك هلاسكو و(الأثر الضائع) لكراسيوناس و (دموع الرجال) لزابو.. إلى آخره.. أما الدراسات النقدية التي تناولت هذا التيار بالدراسة والتحليل، فأهمها، فضلاً عن الكتاب الذي بين أيدينا: (شجاعة العبقري) لروبرت كونكويست و (الأديب والدولة) لهورفاث، وقد تناول الأولى الأفعال وردود الأفعال التي رافقت وأعقبت ما يمكن تسميته بقضية (الدكتور زيفاغو)، بينما قدم الثاني وثائق وإحصاءات قيمة عن موقف السلطات الماركسية في مختلف أنحاء العالم الشيوعي، بأجنحته العديدة، من حرية التعبير، وردود الأفعال التي تمخضت عن ذلك.

والمفاهيم المادية الحديثة سواء كانت شيوعية أو اشتراكية، ديمقراطية أو بنوديلية: أي مذهب التوزيع الجديد الذي جاء به روزفلت رئيس الولايات المتحدة الأسبق» (المقدمة ص٨ ـ ٩).

ويكتسب الكاتب أهميته بالدرجة الأولى من كون مؤلفه لا يعتمد في جدله الرؤية أحادية الجانب التي تتشبث بموقفها، وتتحول معطياتها بالتدريج إلى عمل دعائي لا يستند إلى الأسس الموضوعية للنقاش.. فهو من جهة يرفض الطريقة التي اعتادها المفكرون الغربيون، والتي تقوم على التقليل المبالغ فيه لأهمية العقيدة الماركسية، ويؤكد على الحجم الكبير للدور الذي تلعبه في العالم المعاصر. وهو من جهة أخرى يصب نقداته التي لا تقل حدة ومرارة على الطرف الآخر، الطرف الرأسمالي بصيغه المختلفة، فهو «يعترض على الأساليب التي تتبعها الرأسمالية البالية المحافظة للحفاظ على نفسها، وعلى التفاهات التي يشهرها اشتراكيو بريطانيا ليرثوا الحكم في بلادهم. أما الفاشية في نظره فانحراف ينطوي على تناقضات ذاتية فورية تحول دون حل الأزمات الاقتصادية، بينما لا تمثل (النيوديلية) الأمريكية إلا محاولة يائسة للتغلب على الأزمات الاقتصادية الخانقة» (المقدمة ص٩).

وهو ـ فضلاً عن هذا وذاك ـ كثيراً ما يضع جنباً إلى جنب الروح الجماعية ذات الطابع القسري؛ التي تعمل عملها في كلا المعسكرين الروسي الشيوعي والأمريكي الرأسمالي على السواء، حيث تسود المادية، وحيث يسحق الفرد ويرغم على اتباع هذا الطريق أو ذاك.. لكن الكاتب ـ مدفوعاً بنزعته الإنكليزية ـ يمنح تقييماً مبالغاً فيه للتجربة الاجتماعية والفكرية في بريطانيا التي يعتبرها «الأرض التقليدية للتباين»، ويرى فيها مؤشرات يمكن اعتمادها للخروج من الأزمة التي تعانيها الحضارة الغربية بكلا جناحيها...

لكن بريطانيا الخمسينيات، حيث كتب سترايتشي مقالاته التي يتضمنها الكتاب، هي غير بريطانيا السبعينيات.. بريطانيا التمزق والحرب الأهلية

والانهيار الاقتصادي والنعرات الإقليمية، ومن ثم فإن مبدأ التباين من أجل التباين، لا يمثل بصيغته المفرغة تلك طريقاً للخلاص.. ولا بد من عقيدة كبيرة.. عقيدة تتوازن في معادلتها الصعبة قيم العدل وقيم الحرية.. ويلتقي الفرد بالمجموع.. وتنصهر معطيات الروح والمادة في حياة متدفقة واحدة.. وهذا ما يعود لكي يؤكد عليه أكثر من مرة، فهو يملك من الذكاء القدر الذي يجعله لا يستسلم بالكلية لإغراءات البيئة المحدودة ومزاياها التي قد لا تستمر طويلاً... ومن ثم فإن أصح ما يمكن أن توصف به دعوته، ما أطلقه هو نفسه على أدب الرفض من أنه «عرض للقيم الإيجابية من دين وحب وأخلاق وفن» وأنه «إدراك واسع لأقانيم القيم، تتكشف قوته الخلاقة في الفن والدين والأخلاق».

٢

العقل وحده لا يكفي، ولا بدّ من مصدر ديني للمعرفة يمنح العقل البشري القدرة على العمل الشامل، المتوازن، الحرّ، الواعي.. في العالم.. ليس هذا فحسب، بل إن أشد المذاهب المادية عقلانية، وادعاءً باعتماد العقل ـ بعبارة أدق ـ تجد نفسها بمرور الوقت، نتيجة تطرفها وتشنجها، تتحرك باتجاه مضاد تماماً للعقلانية، وتصرّ على إلغاء الكثير من معطيات العقل البشري عبر تاريخ النشاط الإنساني.. بل الكثير من بداهاته.. أيضاً!!

ذلك هو أحد الخطوط الأساسية التي نستخلصها من (الصرخة المختنقة) المدعمة بالوقائع والنصوص، و التي يمنحنا إياها ما يسميه سترايتشي أدب الردة، وما يمكن تسميته ـ بشكل أدق ـ أدب الرفض!! «إني لأذكر ـ يقول سترايتشي ـ أنني وجهت سؤالاً إلى كويستلر في ذلك الاجتماع الذي عقد في عام ١٩٤١ عما عناه بالعنوان الذي وضعه لقصته وهو (الظلمة عند

الظهيرة)، وكان عقلي في ذلك الحين قد تخدّر إلى الحدّ الذي جعلني لا أفهم المعنى البسيط الواضح لكسوف العقل البشري، في الوقت الذي كان من المنتظر أن يكون التنوّر الفكري قد وصل أوجه، بوصول أول حكومة تستند عن وعي على المذهب العقلي إلى السلطان (ويعني بها الحكومة السوفيتية). ولعل ما هو أكثر أهمية من ذلك أن هذا المعنى قد فات في الوقت نفسه على المؤلف. وقد أبلغني كويستلر أن هذا العنوان جاء كاقتراح من دافني هاردي (مساعده الأمين ومترجمه الموثوق) وأنه هو نفسه لم يعرف حقيقة معناه، وإن كانت أذنه قد استساغت ما في هذا الاقتراح من جرس. ولا ريب في أن هذه هي كغايات في بعد النظر للعقل اللاواعي لمؤلف يمتاز بالموهبة الخارقة في نقطة تحوّل تاريخية» (ص٣٦).

تلك هي إذاً مأساة العقل البشري التي حذرت منها الأديان!! فها هو العقل في عزّ ظهيرته.. في قمة تنوّره، يرتكس في الظلام وهو يحسب أنه يحسن صنعاً.. ما الذي يمنعه وقد رفض الدليلين معاً قيماً معرفية تأتي من فوق، تتميز بالشمولية والاستشراف، والتزامات أخلاقية تنبثق من الداخل، وتملك القدرة على كبح العقل عن ممارسة تألهه في الأرض.. تسلّطه على الأرض؟!

ما الذي حدث في روسيا في ظهيرة العقل لكي تغطي السحب شمسها اللاهبة، فتظلم وَتَسْوَدّ؟ لنا أن نقلب صفحات العصر الستاليني.. إن كويستلر ـ كأديب ـ ليس شاهداً وحيداً... هنالك شهود من قادة الروس أنفسهم، وإن «كل ما يتعمد عنه كتاب (الظلمة عند الظهيرة) من حوادث قتل وتعذيب واعترافات ومجاعات، حقائق وقعت بالفعل. ولقد شرحها خروشيف نفسه بشكل أكثر صحة ووثوقاً من شرح كويستلر لها» (ص١٩).

وإذا كان الأدب هو إحساس الأمة وقلبها وفؤادها، وكان الأديب هو المتحدث بلسانها، فإن حركة (التراجع عن المذهب العقلي) التي بدأتها

رواية (الظلمة عند الظهيرة) كرد فعل للكارثة الفكرية والمعنوية التي خلقتها الشيوعية، هي ليست حركة استثنائية لهذا الأديب أو ذاك، ولكنها قد تكون حركة قطاعات واسعة من جماهير الأمة، تعاني من البلاء، ولكنها لا تستطيع أن تعبّر كما يعبّر الأديب، فتمنحه بالصمت الذي هو أحد صيغ القتال ضد الدكتاتورية والإرهاب، موافقتها وتأييدها.

ومهما يكن من أمر فإنه «لو لم تحل الصاعقة بالأدباء من جراء هذه الكارثة، لما فكر أحدهم بالتراجع عن المذهب العقلي. لكن الفكرتين باتتا مترابطتين. وقد حمل روباشوف (بطل الرواية) قبل بضع دقائق من إعدامه على أن يفكر على النحو التالي:

«تطلع روباشوف عبر قضبان النافذة إلى الخرقة الزرقاء المعلقة فوق برج المدفع الرشاش، وعاد بأفكاره إلى ماضيه، فبدا له الآن أنه كان يركض في شيء من الهياج والثورة بعيداً عن العقل الصافي طيلة الأربعين سنة الماضية. وقد لا يكون من المناسب للإنسان أن يتمرد كل التمرّد من الروابط القدسية ومن الكوابح المستمرة من أمثال (هذا ممنوع) و (هذا غير مستطاع) وأن يسمح له بالخروج والمضي بصورة مستقيمة نحو الهدف. ترى ما الذي سجله ذات يوم في يوميته؟...

«لقد قذفنا إلى البحر بجميع ما لدينا من أعراف وعادات، وكان المبدأ الوحيد الموجه لنا هو المنطق الناتج، وهو أننا سنبحر دون ثقل أخلاقيّ... ومن المحتمل أن يكون هنا مكمن الشر وموطنه، فقد لا يكون من مصلحة الجنس البشري أن يبحر دون ثقل، وقد لا يكون العقل وحده بوصلة فيها بعض النقص، إذ تقود المرء في مثل هذا السير الملتوي والمعوج، بحيث يختفي الهدف نهائياً وسط الضباب... ومن المحتمل أن يكون وقت الظلام المكفهر قد حان الآن» (ص٣٧ ـ ٣٨).

عبث أن يثور الإنسان من أجل الثورة، بعيدا عن العقل الصافي.. إن ثورته لن تكون حينذاك ركضاً متعقلاً للوصول إلى الهدف الواضح المحدّد، ولكن فوضى وهياجاً.. والحركة العاقلة في التاريخ هي التي تسعى للإفادة من معطيات التاريخ.. الأعراف والعادات والتقاليد والقيم الخلقية، التي سهرت الأديان على صياغتها وحمايتها وتنميتها، هي مركز الثقل في الحركة العاقلة، والعقل وحده، بعيداً عن توجيه هذه المعطيات، وفرملتها في الوقت نفسه، العقل بما أنه بوصلة ناقصة، قد لا يقود إلى الهدف النهائي، فهو بعد أن يسير بالتجربة آلاف الأميال، في طرق ملتوية ومعوجة، سيعلن عن إخفاقه؛ لأن الهدف سيضيع حينذاك وسط الضباب.. وثمة فرق كبير بين العقل الصافي الذي يصقله الدين والتاريخ وبين العقل الهائج الذي يرفض الدين والتاريخ ويركض إلى أهداف غامضة، بعيدة، غير محددة الملامح..

فإذا ما تذكرنا أن (روباشوف) هو واحد من روّاد الثورة الشيوعية، وقادتها، و(حراسها القدامى).. تبين لنا قيمة استنتاجاته هذه، ودلالتها الخطيرة..

والكاتب الإنكليزي (جورج أرويل) يشن هو الآخر الحملة نفسها على العقلانية التي تدمّر العقل!! وهو يضيف ها هنا بعداً آخر.. إنه (التزييف) الذي يعد أكثر تدميراً للعقل البشري في النهاية من العنف «.. **في عام ١٩٤٥ عندما وضع أرويل كتابه (مزرعة الحيوان) كان قد رأى ما قام به الشيوعيون من إزالة اسم تروتسكي، وهو صاحب الشخصية الثانية في الثورة الروسية، من السجلات التاريخية، وكأنه لم يوجد قط. وقد وصل أرويل هنا إلى ما قدر له أن يصبح عقيدة ختامية لديه، وهو أن المذهب العقلي الشيوعي الذي هدف إلى أن يغدو (التعقل) في أقصى حدود معانيه، قد تحوّل فجأة إلى نقيضه، أي إلى الخروج على العقل. وتكونت لديه الفكرة المرعبة، وهي أن الحكومة المتناهية في القوة قد تصبح ذات سلطان على**

الماضي بقدر ما لها من سلطان على الحاضر. وهكذا تمكن من أن يظهر أن الوعيية الإنسانية قد ترغم على التحول بصورة دائمة من الواقع الموضوعي إلى أرض من الكوابيس الذاتية الباطنية» (ص٤١ ـ ٤٢).

وهذا يعني أن العقل، وفق هذه الطريقة التي تدعى أقصى درجات العقلانية، لا يقود صوب الموضوعية، بل يرتكس في الخرافة! وإن التزييف الذي تمارسه (الحكومة المتناهية في القوة) لن يقف عند حد في رفضه لمعطيات العقل البشري وبداهاته.. هذا التزييف الذي هو في نهاية التحليل عمل غير أخلاقي.. فلو كان هناك التزام بالدين، بأوامره ونواهيه لما تردّت أية حكومة في العالم إلى هذا الوادي السحيق.. ولو تردّت، لوجدت في جماهير الناس من يمنعها.. ولكن ماذا لو أن جماهير الناس كافة قد جرّدت من هذا السلاح العظيم؟

في روايته الثانية (١٩٨٤) يعود أرويل، كرة أخرى، إلى مأساة التزييف التي هي أكثر الأسلحة مضاء ضد العقل ومواضعاته وأعرافه.. التزييف الذي يمتد إلى كل اتجاه.. إلى الحاضر والمستقبل والماضي، فيمسخها ويصوغها على هواه.. هل ثمة من يقول: لا؟ لنرَ.. «.. يتركز الفزع الذي يمسّ به ونستون سميث، بطل أرويل، في الإجراءات الحزبية والجهاز الذي أقامته هذه الإجراءات لتبديل الماضي. فمثلاً عندما تقع (ثورة دبلوماسية) وتقوم (أوسيانيا) التي تؤلف إنكلترا التي يطلق عليها الآن اسم (الشقة الهوائية رقم واحد) جزءاً من دكتاتوريتها، بتبديل موقفها في الحرب الكونية الدائمة التي تدور، فتنتقل من جانب إلى آخر، وتصبح في حرب الآن مع آسيا الأوربية (يوراسيا) متحالفة مع آسيا الشرقية (إيست آسيا)، يسارع الحزب إلى شطب كل تسجيل للحقيقة، وهي أنها، أي (أوسيانيا) كانت حتى تلك اللحظة تحارب (إيست آسيا) وتتحالف مع (يوراسيا). ويتعرض كل من يلمّح بالإشارة ولو شفوياً إلى هذا التغيير إلى عقوبة الموت. فقد

أعيدت كتابة كل نسخة من نسخ ملفات الصحف، وأعيدت طباعتها بمنتهى الدقة، كما أعيد إصلاح كل خطاب مسجل بحيث يتفق مع هذا التبدل.. ويتم إزالة كافة السجلات الأخرى من الوجود بصورة منظمة، وبإلقائها في أفران ضخمة تقوم في (ثقوب الذاكرات) التي جهزت بها الوزارة. وكان عين الأجراء يتبع أيضاً في حالات قتل أعضاء الحلقة الداخلية في الحزب، إذ يتم إعداد سجلات حافلة بالاتهامات والإدانة لماضيهم، تستند إلى الوثائق البارعة من السجلات الحافلة، وبذلك يزول عن طريق هذه السجلات المصنوعة كل أثر لماضيهم الحقيقي... وهكذا يتم بالنسبة إلى السجلات وإلى الوعيية تحطيم كل ما يتعلق بالماضي القديم ليستعاض عنها بسجلات وعيية تتعلق بماضٍ جديد تم ابتكاره. وعلى هذا، لما كان الواقع أمراً باطنياً، لا تبقى هناك مشكلة من أي نوع، إذ أن الحزب يتمتع بالسلطان على الماضي أيضاً» (ص٤٥ ـ ٤٧).

وإذا كان بعض الكتاب برفضهم الشيوعية التي مثلت في نظرهم (المذهب العقلي في شكله العصري الحديث) قد نادوا ضمناً، وعلى المكشوف، برفض المذهب العقلي وزواله أيضاً، فإن أرويل يستخلص نتيجة مضادة تماماً، أكثر ذكاء وانطباقاً مع الواقع «.. فالشيوعية نفسها تظهر في كتاب (١٩٨٤)، على الرغم من عدم التمييز بينها وبين الفاشية، كشيء لا عقلي كلية. وقد فقدت كل تماس لها بالواقع الموضوعي، وباتت تبحث عن أهداف اجتماعية تعاسية.. وليس الدرس المقصود من كتابه أن الكارثة التي منيت بها الشيوعية تقيم الدليل على أن العقل إذا ما مضى إلى نتائجه المنطقية يؤدي إلى الفزع، وأن علينا والحالة هذه أن نتجنب العقل ونتنكب طريقه لنلقي بأنفسنا في شكل من أشكال الباطنية، أو المذهب الغيبي. إذ على النقيض من ذلك، يقول أرويل، أن الكارثة التي نراها في عصرنا هذا نجمت تماماً عن كون الشيوعيين، وكذلك الفاشيين بالطبع وإلى حدّ أكبر،

قد تخلّوا عن العقل. وهو يقول: إن الشيوعيين قد أضاعوا، دون أن يعرفوا ذلك، كل تماس لهم مع الواقع، وإن عقيدتهم باتت بشكل دقيق طرازاً من الصوفية الباطنية، والتكشّف السلطوي» (ص٥٤).

أما ويتيكر تشيمبرز، الشيوعي الأمريكي المرتد، فيرى أن كارثة العقلانية الشيوعية تتمثل في رفضها الدين والغيب، وأسر نفسها في نطاق المادية التي يعتبرها كفناً براقاً يشل روح الإنسانية، ويفقدها القدرة على التطلع إلى الله، ومنح الحياة البشرية بالتالي عمقاً حقيقياً يخلّصها من التسطيح الرهيب الذي تصنعه المادية.. إنه يسهم مع الكتاب السابقين في توجيه نقداته القاسية للطريقة العقلية الشيوعية، تلك النقدات التي يعتبرها الهدف الأساسي لكتابه (الشاهد)، ولكنه يضيف عليها تأكيده المستمر على الحاجة إلى البديل الديني.. «.. إن كارثة الشيوعية ليست إلا مجرد جزء من كارثة الطريقة العقلية والتجريبية في بحث شؤون الكون بصورة عامة، وإن البديل الوحيد للشيوعية هو الإيمان بشكل أو بآخر من أشكال المذاهب الغيبية.. وهو يشرح تحوله من الشيوعية على النحو التالي: (لقد هوى مني ما كان يسودني وكأنه أسمال بالية، ولكن هذه الأسمال التي نضوتها عني لم تكن شيوعية مجردة، وإنما كانت نسيجاً كاملاً من العقل المادي الحديث. إنه الكفن البارق الذي نسجته هذه المادية حول روح الإنسان لتشلّها تحت ستار المذهب العقلي، ولتفقدها ما فيها من غرائز التطلع إلى الله، ولتنكر عليها، تحت ستار المعرفة، واقع الروح، وتولده، في ذلك الغموض الذي ترتعش أمامه المعرفة المجردة، وتتفتت عند كل خطوة من الخطوات. ولو كنت قد اكتفيت برفض الشيوعية وحدها لكنت قد رفضت تعبيراً سياسياً واحداً من تعابير العقل البشري، وهو أكثرها منطقاً لأنه أكثرها قسوة في فرض أسطورة الاكتمالية المادية الإنسانية، كما أنه أشدها إقناعاً لأنه أقلها اصطناعاً في إعلان هدفه، وفي انتزاع العوائق التي تقف في طريقه بصورة قوية)..» (ص٧٧ ـ ٧٨).

وثمة فقرات أخرى ترفض هذا الاتجاه كقوله مثلاً: «إن عثرات الإنسان العرضية مع الله تنتهي دائماً في تضحّل فكري حتمي يمتزج مع إساءة لا تحدّ في العمل» وقوله: «ليس ثمة من شك في أن الشيوعية هي أكثر صور الإلحاد بروزاً، ولكن هناك أشكالاً أخرى من هذا الإلحاد لم تكون الشيوعية هي التي خلقتها بل كانت التي تبنتها وكيفتها.. وإذا كانت قصتي تستحق السرد، فإن جدارتها هذه ناجمة عن كوني قد كفرت بدوري بكل النهايات ذات الطابع البارز للحياة في عصرنا كالنهاية الثورية والنهاية الناجحة (البراغماتية)، وقد اخترت نهاية ثالثة: النهاية الدينية» (ص٧٨).

٣

فإذا ما جئنا إلى روسيا نفسها.. إلى رواية بوريس باسترناك الشهيرة (الدكتور زيفاغو) فإننا لن نتبين فيها بوضوح نقد مباشر ومفصل للمذهب العقلي عموماً، وللشيوعية على وجه الخصوص.. لأن الكاتب يسلك طريقاً آخر غير مباشر، يستنتج القارئ من خلاله الأهداف الشاملة للرواية.. وذلك بعرضه المستمر، وتأكيده الدائم على القيم الإيجابية التي تندّ عن حدود مملكة العقل، وتتجاوز ميادين عمله: الدين والحب والفن!! وهو بهذا يعلن رفضه وإدانته للمذهب العقلي الصرف الذي يجرّد الحياة البشرية من أقانيمها الكبرى.

يقول المستر أيدموند ويلسون، الذي يعتبر أكثر النقاد حجة في اللغة الإنكليزية عن كتاب باسترناك بأنه «عرض للقيم الإيجابية كالمسيحية والحب والفن بقوة طاغية تبدو معها الوحشيات التي تؤكد نفسها ضدها مفتقرة إلى الأهمية البعيدة المدى» ويضيف سترايتشي أن في الرواية «إدراك واسع لأقانيم القيم. ففيه تقريظ لا للحب على اعتبار أنه عاطفة تنشأ بين رجل وامرأة، بل على اعتباره نسيجاً كاملاً للعلاقات الشخصية. وهو شيء

غامض لا اسم له، تتكشف قوته الخلاقة في الفن، لا فن في حد ذاته يتعرض للابتزاز، وهو ديانة أيضاً في شكل المسيحية التي تعرفها الكنيسة الأرثوذكسية، لكنه ديانة من نوع الظواهر الطبيعية التاريخية التي تجري عبادتها. وفي الكتاب نقد لاذع لكل قيم القرن العشرين من شيوعية ورأسمالية على حد سواء، ولكن هذا النقد لا يظهر إلا بشكل عرضي، وبالتالي بشكل لا يمكن تجنبه، فهو يظهر لأن الفكر والإحساس في القرن العشرين قد تنكرا تنكراً مفجعاً لكافة الأشياء التي آمن باسترناك بأنها تمثل منزلة كبرى من الأهمية. وعلى هذا فليس من خطأ في باسترناك إذا كان تأكيده قد تحول إلى استنكار» (ص٨٢ ـ ٨٣).

ورغم (تخبط) باسترناك في تحديد ملامح البديل الديني الذي يحتوي على العقل فيما يحتويه من قيم وأقانيم، وهو في تخبطه هذا بدعاً في الكتّاب كما سنرى بعد قليل، رغم ذلك فإن موقفه في (الدكتور زيفاغو) يمثل احتجاجاً نهائياً على العقلانية الصرفة، ودعوة لتبطين الحياة البشرية وتعميقها بالبعد الديني «.. كل ما يفعله باسترناك هو أن يضع لوحة تحذيرية ضخمة ينذر فيها العقل المعاصر بأنه ما زالت هناك مناطق واسعة كاملة من الحياة الإنسانية، وهي مناطق حيوية للغاية، ولا يمكن الاقتراب منها بصورة مستمرة عن أي طريق عقلي، لا يكون أكثر تواضعاً وحذراً، وبالتالي أكثر علمية مما كان عليه حتى الآن. ولكن باسترناك لا يؤكد بصورة جازمة أن هذه المجالات من الوعيية لا يمكن الاقتراب منها، أو معالجتها بصورة تجريبية أو عقلية. وما لم يقم الكاتب بذلك، فإنه لا يكون قد انضم إلى أية حركة ترمي إلى الابتعاد عن العقل» (ص١٠٣).

وليس على رافضي العقلانية المتشنجة، المغرورة، الباحثين عن البديل (الديني) حرج في عدم رفضهم العقل نفسه.. لأن رفض العقل شيء آخر يختلف بالكلية عن رفض المذهب العقلاني المادي، ولأن هذا الرفض أمر

لا يقول به كاتب يحترم نفسه ويسعى إلى طرح بديل جادّ يضع العقل في مكانه الصحيح من خارطة الجهد البشري، ويتجاوز تعقيدات اللاهوتية وطوباوياتها وخرافتها!!

وسترايتشي نفسه يحذر في نهاية كتابه من هذا الموقف «.. لقد حقق أدب الردة غايته، وقد حان الوقت لنتجه بأنظارنا إلى الناحية الثانية. ومن واجب كارثة المذهب الشيوعي العقلي أن لا تدفع بنا إلى اليأس من العقل، ومن واجب العقل أن يجاهد باستمرار ليضم كل ما تتجاهله المذاهب العقلية القديمة» (ص١٤٠ ـ ١٤١).

ومهما يكن من أمر، فإن ما يسميه سترايتشي بأدب الردّة، يمثل بمجموعه نداء حارّاً باعتماد التجربة الدينية لمنح الحياة البشرية طعمها وتفردها.. وتياراً قوياً يزداد تدفقاً وامتلاءً يوماً بعد يوم، يؤكد المرة تلو المرة على أن فطرة الإنسان التي فطره الله عليها هي أقوى ألف مرة، وأشد أصالة وعمقاً، من كل عمليات التزييف والانحراف والتشنيج التي سعت المذاهب الوضعية ـ ولا تزال ـ إلى جرّه إليها.. إرغامه عليه بعبارة أخرى.

إن سترايتشي يحذّر في نهاية كتابه لما قد يؤول إليه هذا القسر المضاد للفطرة البشرية، المعادي لصيرورة الحياة البشرية، ويؤكد على أن تعقيدات هذه الحياة التي تندّ عن القياس والتسطيح اللذين تتوهمهما المذاهب الوضعية، هذه التعقيدات لا يمكن السيطرة عليها بالعقل وحده، ولا بدّ من تجارب وخبرات أخرى يقف الدين في قمتها ولا ريب، إذا ما أردنا لبني آدم حياة تختلف عما يجري في الآلات الميكانيكية و (الزنبركات).. يقول الرجل: إن رواية الدكتور زيفاغو «تكمل الردة على المادية الآلية أو الميكانيكية» تستشرف فوقها. ويعرض باسترناك عرضاً ظافراً تلك القياسات التمثيلية، سواء عن وعي أو بلا وعي، بين عمل الآلة و(زنبركات) العمل

في الإنسان، وما يمكن أن تؤدي إليه من أخطاء فظيعة[١]. أما التناقضات والتعقيدات فذات طابع مختلف. ولما كنا لا نزال مفتقرين إلى الوسائل الصحيحة للوصف المباشر، بالإضافة إلى وسائل قياس هذه التعقيدات، فإن النواحي المعقدة للحياة الإنسانية تظل غامضة بالنسبة إلينا، وفي وسعنا أن نحاول معالجتها فقط بالأساليب الأكثر قدماً، وأقل مباشرة، والمبنية على التجارب الجمالية والأخلاقية والدينية» (ص١٣٨).

وفي مكان آخر يتساءل سترايتشي كما تساءل كثيرون من مفكري الغرب من قبله: ماذا بعد التفوق المادي؟[٢] «.. فلن يكون في وسع هؤلاء أن ينتفعوا في النهاية من قواهم البدنية ومن (سنوات انتصارهم الاقتصادي)، وقواهم العسكرية ومستوى حياتهم المرتفع. وقد يكون في وسعهم ضم القمر المجدب إلى ممتلكاتهم، وسبر أغوار مجموعات الكواكب التي نعرفها كلها، وقد يتمكنون من إنتاج أسلحة (خيالية) ومن إرهاب العالم.. وقد يصبح (لدى كل واحد منهم) عشرة أضعاف ما يستطيع استعماله من أجهزة التلفزة والسيارات والثلاجات.. لكن كل هذا لا يكفي» (ص١٢٨).. إننا بهذا لن نتفوق على مجتمعات النمل والنحل بنياناً وإنتاجاً.. سوف نصير مثلها.. ولكن هذا وحده لا يكفي إذا أردنا أن نعيش حياتنا ذرية لآدم حقاً.. وينبه سترايتشي إلى أن الحاجة إلى تفادي كارثة اللادينية، كارثة تجريد الحياة البشرية من لونها وطعمها ورائحتها، ودفعها إلى التجريد الميكانيكي الرهيب، لا تقتصر على روسيا وحدها «فنحن في الغرب أحوج إلينا منها إلى الروس من نواحٍ عدة. فالمادية الأكثر غلاظة من مادية روسيا، بسبب افتقارها إلى ما في العقيدة الشيوعية من إيمان يساري،

---

(١) عرضنا لهذه المسألة بالتفصيل في كتاب (تهافت العلمانية) لدى مناقشتنا رواية الكاتب الروماني كونستانتان جيورجيو (الساعة الخامسة والعشرون) التي تعد -بحق- أبدع الأعمال الأدبية المعاصرة في معالجتها لميكانيكية الحضارة الغربية الراهنة.

(٢) انظر الفصل الخامس من كتاب (تهافت العلمانية) للمؤلف.

تهدّد قبل كل شيء المجتمعات الغربية الأكثر نجاحاً كأمريكا وبريطانيا. . .» (ص١٢٩).

ها هي معطيات الفطرة البشرية تتحرك مرة أخرى مطالبة بتحقيق إشباع متكافئ لمطالبها. . فليس بالعقل وحده يحيا الإنسان. وهي لا تتحرك من خلال أناس عاديين، ولكن من خلال رجال امتلكوا قدراً كبيراً من الفهم للعالم المحيط بهم، ومن عمق التجربة (الإنسانية) التي عاشوها.

إن الدين حقيقة أصيلة مركوزة في أعماق بني آدم، وليست ـ كما توهم ماركس وإنغلز ـ عرضاً بورجوازياً مرحلياً. . وبالمقابل فإن العقلانية الشيوعية أخذت تتعرض بشكل متزايد للاهتزاز تحت ضربات ما هو دائم أصيل في الفطرة البشرية، وتتراجع في أكثر من موقع أمام زحفها المحتوم، هذا التراجع الذي عبّر عن نفسه في كثير من التعديلات والإجراءات التي شهدها المعسكر الشيوعي طيلة العقود الثلاثة الأخيرة. . ومهما يكن من أمر فإن ثمة سؤال ملح يفرض نفسه ها هنا كما فرض نفسه ونحن نعالج أزمة الحضارة الغربية المعاصرة في كتاب (تهافت العلمانية). . أي دين يريده دعاة الردّة أو الرفض هؤلاء؟. . وبما أن النصرانية بمناحيها الكاثوليكي والأرثوذكسي قد استنفدت تأريخياً، وفقدت قدرتها على الإقناع والتحريك. . وبما أن هؤلاء الكتاب معزولون، كغيرهم، لسبب أو آخر، عن الدين القيّم الذي جاء به الإسلام عقيدة وتصوراً وحياة، فإنهم سيلجؤون هاهنا أيضاً إلى اجتهاد رأيهم في محاولة البحث عن البديل الديني، أو تصميم بعضٍ من ملامحه. . وبما أن الدين في جوهره أمره إلهي فوقي يتنزل وحياً من السماء، وليس مجرد صناعة بشرية كواحد من المذاهب الوضعية. . فإن هؤلاء سوف تضطرب بهم المسالك ولن يصلوا إلى جواب. . وكل ما سنلتقي به من محاولات لا يعدو أن يكون (تلفيقاً) من هنا وهناك، أو (تخيّلاً) طموحاً في أحسن الحالات.

ولنتابع بعضاً من هذه المحاولات لنرى كيف أن أصحابها يضربون في يمّ لا شاطئ له.. كويستلر يرى «أن العقل أضحى في حالة الهياج، وأن من الواجب تحديد بؤرته بشيء من (الإحساس الأوقيانوسي)، وهو الاسم الذي يطلقه على التجارب الباطنية الغامضة. ويعلن تشيمبرز بصراحة أن ليس ثمة من بديل عن الشيوعية سوى الرضا بالغيبيات، وأن كل من لا يرفض هذا الشكل أو ذاك من أشكال الفلسفة الغيبية يكون بعيداً عن الشيوعية أو معارضاً لها» (ص٥٣). ويتساءل سترايتشي «.. ترى ما الذي يعنيه تشمبرز بصورة خاصة بالفكرة الدينية أو (الغاية) الدينية كما يسميها؟ فتشيمبرز لم ينضم كغيره من الشيوعيين السابقين إلى الكنيسة الكاثوليكية، ويتقبل كل ما في عقيدتها الدينية المتزمته من دروع واقية كاملة. ولكنه، على النقيض من ذلك استدار إلى جمعية الأصدقاء، وهي أقل المذاهب تزمتاً، ومن أقل الهيئات الدينية المنظمة تقبلاً للخرافات» (ص٨٠).. ويبقى السؤال بلا جواب: ما الذي يعنيه بالغاية التدينية؟ أما الديانة التي يدعو لها باسترناك فهي «ليست المسيحية التي تعرفها الكنيسة الأرثوذكسية، لكنها ديانة من نوع الظواهر الطبيعية التاريخية التي تجري عبادتها» (ص٨٣).

٤

ونقف عند باسترناك بعض الشيء؛ لأنه واحد من أبناء روسيا الشيوعية نفسها، يرفع صوته في قلب العالم اللاديني، ولأنه منح المسألة الدينية مساحات واسعة من روايته.. لكن موقفه الديني يبقى هو الآخر غامضاً مهوشاً مضطرباً، فهو يرى «أن الخلق الطبيعي عن طريق الحب والخلق الجمالي عن طريق الفن، هما أمران يتضمنهما المفهوم الديني عن البعث والنشور، وفي (روايته) سلسلة كاملة من الفقرات المتناثرة في أطرافها، مع أنها تمثل جزءاً لا يتجزأ منها، إذا ضممتها إلى بعضها خرجت منها بمفهوم باسترناك عن علم

الكون أو مفاهيمه اللاهوتية، إذا آثرت تسميتها على هذا الشكل. فالفن والحب والدين هي مفاهيم منفصلة أو معزولة عن باسترناك. فهو يقول: (للفن عملان دائمان ومستمران، فهو دائم التفكير في الموت من ناحية، وهو تبعاً لذلك دائم الخلق للحياة)، ولهذا فالرواية في مجموعها وفي الكثير من نواحيها تفكير غير متقطع في موضوعي الحياة والبعث. وما الحب إلا بعث الجسم، أما الفن فهو بعث الروح. أما آلام شخصياته وكوارثها وأوقات أمجادها وخلقها، فهي حوادث من بعض نواحيها تؤلف أحاجي عن الموت والبعث. وتؤلف هذه الناحية زبدة الدين عند باسترناك. ولكنه يشرح كذلك وجهة نظر دينية كاملة عن التاريخ، أو إذا شئنا أن نطلق عليها تسمية أخرى قلنا: إنها وجهة نظر تاريخية عن الدين»... (ص٩٦ ـ ٩٧).

ويقتبس سترايتشي بعض أقوال كوليا عم يوري التي يشرح من خلالها، بما له من نفوذ فكري، بعض آرائه الدينية في مطلع الرواية «... (لقد سبق لي أن قلت: إن من واجب المرء أن يكون صادقاً مع المسيح. وسأحاول الإيضاح الآن. فهناك أمرٌ لا تفهمه وهو أن في وسعك أن تكون ملحداً (!!) وأن في إمكانك أن تعرف إذا كان الله موجوداً، ولماذا يجب أن يوجد[١]، ومع ذلك ففي وسعك أن تعتقد أن الإنسان لا يعيش في حالة من الطبيعة بل من التاريخ، وأن هذا التاريخ كما نعرفه نحن قد بدأ بالمسيح الذي أقامه على أساس أناجيله. والآن، ترى ما هو التاريخ؟ تعود بدايته إلى بداية قرون من العمل المنظم المخصصة إلى حل أحجية الموت، بحيث يصبح في الإمكان التغلب على الموت في النهاية، ولعل هذا هو السبب الذي يحدو بالناس إلى وضع السيمفونيات، وإلى اكتشاف اللانهايات

(١) هذا النمط من التعبير التقينا به مراراً في مناقشاتنا لمعطيات الغربيين عن الدين (انظر كتاب تهافت العلمانية) وهو بما يحمله من نزعة تدل على سوء تأدب مع الله سبحانه، إنما يمثل امتداداً طبيعياً لموقف اليونان الأجداد من الآلهة في ميثولوجيّتهم المليئة بتعابير كهذه.

الرياضية والموجات المغنطيسية المكهربة. وليس في وسعك الآن التقدم في هذا الاتجاه دون شيء معين من الطغيان في الروح.. وقد قدمت لنا الأناجيل كل ما نحتاج إليه في هذا الصدد. ترى ما الذي قدمته الأناجيل؟ لقد قدمت إلينا أولاً حب الإنسان لجاره، وهو الشكل الأسمى من أشكال الطاقة الحياتية. وإذا ما تمكنت هذه الطاقة من تعبئة قلب الإنسان، تدفقت لتستهلك نفسها. وقدمت إلينا ثانياً المفهومين الأساسيين اللذين يشكلان الجزء الأساسي من حياة الإنسان العصري وكيانه، إذ بدونه لا يمكن تصور الإنسان، وهما فكرة الشخصية الحرة والحياة التي تعتبر بمثابة تصحيحه، وعليكم أن تذكروا أن هذه الأفكار جديدة كلها)..» (ص٩٧ ـ ٩٨).

يتضح من هذا، يقول سترايتشي «إن الحب والفن، وكذلك العلم، كلها تتشابك في البداية في حزمة واحدة هي الدين المميز الذي يحمل طابعاً معيناً (ويميز هذا الدين في هذه الفقرة باسم الدين المسيحي الذي يبدو ضيقاً إلى الكثيرين من القراء الهنود أو الصينيين أو اليابانيين[1]. ويبدو لي أن باسترناك قد آمن بدين لا غيبي تماماً، إذا لم يكن في هذا التعبير من تناقض. إذ يقول العم كوليا: إن في وسع الملحد أن يكون مسيحياً كل المسيحية، إذا كان يعترف بأن الأناجيل هي التي تتولى إيجاد الاكتشافات الأخلاقية الأساسية التي يعتمد عليها كل شيء. وبينما يكون الدين عند باسترناك مشبعاً بالشعر والطقوس وأشكال الاتصال القائمة في المذهب الأرثوذكسي الذي أحبه، إلا أنه يظل في قراراته عقيدة أخلاقية لا باطنية ولا مثالية تجريدية. ويؤكد لنا العم كوليا فيما يمضي في قوله، هذا الانطباع، فالمسيحية بالنسبة إليه توسيع أساسي، بل وتضخيم أيضاً لوعيية الإنسان. وهو يمضي إلى أبعد من ذلك (فيرى) أنه لم يكن هناك تاريخ قبل

(١) ولا يذكر سترايتشي شيئاً عن المسلمين لأن العقدة الصليبية تصدّه عن ذلك، حتى ولو كان واحداً من أشد زعماء العمال راديكالية!!.

المسيحية... وأن العالم التقليدي الكلاسيكي (ليس إلّا دماء ووحشية وهمجية)..» (ص٩٨ ـ ٩٩).

إن هذا الذي يقوله باسترناك على لسان العم كوليا ليس ديناً، ولكنه في حقيقته إسقاطات شخصية ذات طابع شعري (انظر ص١٠٠) يصوغه ويصنعه ردّ فعل عنيف تجاه مادية القرن وجحوده.. ولا نلمس في هذه الإسقاطات أي احترام للعقل البشري الذي يعتمد الدين الحق، كما لا نلمس أيما فهم لبداهات التاريخ الديني والتاريخ البشري عموماً.. إن سترايتشي نفسه يرد على باسترناك «حقاً إنها أقوال رائعة، ولكن هل تنطبق على الحقيقة؟ ليس ثمة من شك في أن في وسع الإنسان تفسير رسالة الأناجيل كما يفسّرها باسترناك هنا على أنها مجرد إنسانية، أو أنها تفردية متطرفة غامضة وفوضوية لا تطيق كافة الجماعات الاجتماعية، سواء أكانت أمماً أو طبقات أو أي شيء آخر خارج نطاق الفرد الأسمى (ويوضح باسترناك في فقرات أخرى أن هذا هو ما يعنيه في الحقيقة). لكن، إذا شئنا الدقة في القول، بينا أن الأناجيل لم تفسّر قط على هذا النحو، ثم هل في وسع المرء أن يحتمل مثل هذه المفارقة الحادة والمتطرفة بين العالمين المسيحي وقبل المسيحية؟ وأليس في وسع بعض عبارات الهجوم على البلاط الروماني الإمبراطوري التي صدرت عن كوليا، أن تطبق على بلاط بابوات عصر النهضة مثلاً؟ وقد يكون الردّ على هذه الأسئلة، أنه كانت دائماً بعد المسيح، مثل وأفكار يخونها الإنسان بينما لم يكن هناك (أي شك) قبل ظهور المسيح، بوجود أي خطأ في البهيمية والحيوانية، لكن هذا القول يعني تجاهل وجود جميع دعاة الأخلاق والأنبياء والفلاسفة والمعلمين والفنانين من اللامسيحيين أو من الذين جاؤوا قبل المسيح.. حقاً إن هذا لمجرد سذاجة ليس إلّا. وحتى لو وافقنا على قيام تقدم في المقاييس الأخلاقية في غضون الألفي عام الماضيين، فعلينا أن لا نعزو هذا التقدم إلى المسيحية وحدها، بل إلى

جميع الديانات السامية، وإلى كبار الفلاسفة والمعلمين وضاربي الأمثلة للجنس البشري» (ص١٠١ ـ ١٠٢).

وفي ختام كتابه يحاول سترايتشي أن يلقي ولو بصيصاً من نور على الطرائق التي يمكن أن نتجاوز بها كارثة المذهب العقلي، وأن نفسح المجال للخبرات الحياتية التي لا تقل أهمية كالدين والأخلاق والجمال.. من أجل جعل الحياة البشرية أكثر عمقاً واستشراقاً، وأبعد عن التسطّح والانزواء «لكن سترايتشي لا يفعل هنا أكثر مما فعله برناردشو في (العودة إلى ميتوشالح) وعدد من كتبه الأخرى التي بذل فيها المحاولة نفسها من أجل العثور على الدين المناسب الذي يقرّه العقل.. وغير برناردشو وسترايتشي كثيرون وقعوا في الخطأ نفسه، وساروا في الطريق المسدود[1].. والسبب ليس خفياً.. إنهم جميعاً يريدون أن يغدو الدين المرجو صناعة بشرية!! وما كان الدين الحق يوماً إلا تنزيلاً من عند الله، وبدون ذلك تبدو كل المحاولات ضرباً في اليم، وجهداً ساذجاً يتّسم إلى حد كبير بالعبث الصبياني..

إن العقل البشري المحدود، وهو يحاول أن يخرج بالحياة البشرية من أزمتها وانحسارها، وماديتها وجزئيتها إلى الحرية والامتداد والتوازن والشمول، لا يقدر ـ بحال ـ على تجاوز مواضعاته لكسر الحصار.. ولا بدّ إذاً من استشراف يأتي من فوق.. من فوق المواضعات النسبية، وفوق حواجز الزمان والمكان، فيمنحنا الحرية والامتداد والتوازن والشمول.. ولن يكون ذلك إلّا بالدين السماوي الذي بلغ أقصى درجات اكتماله في الإسلام.. وليس وراء ذلك إلا الأباطيل.. يقول سترايتشي في ختام كتابه «.. لقد حقق أدب الردّة غايته. وقد حان الوقت لنتجه بأنظارنا إلى الناحية الثانية. ومن

---

(١) انظر الفصلين الخامس والسادس من كتاب (تهافت العلمانية) للمؤلف.

واجب كارثة المذهب الشيوعي العقلي أن لا تدفع بنا إلى اليأس من العقل، ومن واجب العقل أن يجاهد باستمرار ليضم كل ما تتجاهله المذاهب العقلية القديمة. وليس في وسعنا أن نصل إلى هذا العقل المحيط بكل شيء، ولا نعرف كيف يمكن لنا أن ندخل كل ما يحتفل به باسترناك (من دين وفن وقيم خلقية) في ملكوت نقاشنا العقلي الشامل. وقد يقال إننا أعجز من أن نفعل هذا، ولكنني لا أستطيع أن أفهم ما يدعونا إلى افتراض هذا العجز. أو ليس في الإمكان أن نرى أو نفهم، ولو فهماً قاتماً، العلم الذي يضمّ كما ضمّ كل ما في العالم القديم من علم، على صعيد التقيّد، كل ما ننظر إليه الآن على أساس أنه (لا علم)؟ لو أتيح لنا ذلك لبيّن هذا العلم بلا ريب جماليتنا وسُنَنَنا الأخلاقية ودِيْننا، وقد لا نصل إلى هذا قبل انقضاء قرون عدة أو ألوف السنين، لكن علينا في غضون ذلك أن نعتبر التشكك في النتائج الاجتماعية لعقلنا أكثر مواقفنا تعقلاً» (ص١٤٠ ـ ١٤١).

«قد لا نصل إلى هذا قبل انقضاء قرون عدة أو ألوف السنين»!! وما دام الأمر لا يتجاوز نطاق المحاولات البشرية فإننا لن نصل أبداً، لا بعد قرون ولا بعد ألوف السنين.. تلك هي سنة الوجود.. ألّا يكون (الدين) عملاً بشرياً، بل نظاماً إلهياً يوحى به من السماء.. ولا رادّ لأمر الله.. ولماذا الانتظار الطويل، انتظار القرون والألوف من السنين، دونما جدوى، ودين الله قريب منا هذا القرب؟ أنرجع مرة أخرى إلى تحليل ومناقشة الموانع التي تصدّ الغربيين، محافظيهم وراديكالييهم، عن معاينة الإسلام، ومحاولة فهم أبعاده الشاملة المعجزة؟ لا داعي لذلك، وقد عرضنا له في بحث سابق[1].. وكل الذي نودّ أن نشير إليه هنا هو أن الغربي ـ بصدّه عن الدين القيم ـ **يعيش مأساة مزدوجة يصعب الخروج منها، فهو يسعى إلى تجاوز عقلانيته المتشنجة وماديته المتيبّسة، ولكنه يريد أن يحقق هذا التجاوز**

(١) انظر الفصل الخامس من كتاب (تهافت العلمانية) للمؤلف.

بقدراته الذاتية المحدودة، والتي يستحيل عليها أن تعينه على تحقيق هدفه هذا.. ومن ثم، ومن أجل وضع البديل، يتخبط الغربي في ألف طريق.. وما يأتي به من حلول لا يزيد أزمته إلّا تعقيداً.

إن سترايتشي يطرح في السطر الأخير من كلماته التي نقلناها قبل قليل فكرة التجربة والخطأ.. التشكك في النتائج الاجتماعية لعقلنا واعتبار ذلك أكثر مواقفنا تعقلاً.. صحيح أن التسليم المطلق بالنتائج الاجتماعية لمعطيات العقل البشري؛ يعتبر بحدّ ذاته خطأً علمياً؛ لأنها معرضة في أية لحظة للتبديل والتغيير والتحوير.. وصحيح أن (التشكك) ينقذ المجتمعات البشرية (الوضعية) من مأساة (الدوغماتية) العقلية التي ترى في (النتائج الاجتماعية) الصواب المطلق، وترتفع بها إلى درجة القداسة، وتسعى بالحديد والنار إلى قسر الناس على تقبلها، كما حدث مثلاً في تجربتي الشيوعية والنازية، إلا أن اعتماد تجربة الخطأ والصواب، رغم هذا كله، يكلف البشرية مآسي ومرارات قد لا تقل بحال عن اعتماد الموقف الأول، لأنها سوف تهدر عبر هذا التأرجح اللانهائي جل طاقاتها هدراً دونما أمل في الوصول يوماً إلى الحق.. ولو أن الإنسان متروك في العالم وحده بلا معين أو دليل لكان عليه أن يتقبل إحدى هاتين الطريقتين، ولكانت الطريقة الثانية ـ ولا شك ـ أكثر نبلاً وشرفاً لأنها تنبثق عن كرامة الإنسان، وتقترب أكثر من طبيعة الحياة المتغيرة، المتطورة، لكن الإنسان ليس وحده في هذا الكون، والأديان ما جاءت إلّا لتقوده إلى مواقع الحق واليقين التي لا يستطيع أن يصل إليها (ويعرفها) بقدراته الخاصة.. وما دام الأمر كذلك فعلام الضرب في تيه الخطأ والصواب؟ ولم يتناقض الإنسان مع سنن الكون ونواميس الوجود، برفضه الهدى الإلهي الشامل والبحث عن هدى جزئي متغير محدود، قد لا يتأتى بين الحين والحين إلا بعد انقضاء عشرات القرون، بل ألوف السنين، وإلّا بعد هدر طاقات ما كان لها أن تهدر، والطريق واضح موجود؟

إن سترايتشي نفسه يشير إلى مأساة هذا التخبط في البحث عن التجارب الأكثر نجاحاً ودواماً، والأقل اصطراعاً مع التاريخ. . إنه يقول: «لقد اصطرعت معه أمم بكاملها وطبقات في مجموعها، بالإضافة إلى عدد لا يحصى من الأحزاب السياسية والجماعات والطوائف والمفكرين والأفراد. فقد تبنوا جميعاً، أو تبنى أفرادها، أفكاراً وأنظمة وعقائد ووجهات نظر اجتماعية، برهنت جميعها في واقعها على أنها قد فقدت بصورة مفجعة كل تماس لها مع السير الواقعي للتطور. فلقد اصطرعت أولاً الطبقات الحاكمة القديمة في أوربة مع التاريخ عندما حاولت وقف الإصلاح الاجتماعي قبل الحرب الكونية الأولى، وجاءت فترة ما بين الحربين بعد ذلك، ففشلت الطبقات الحاكمة في كل مكان في أن ترى أن واجبها يحتّم عليها على الأقل الحيلولة دون البطالة الاجتماعية والكساد والفوضى الاقتصادية. وعندما حلّت حقبة الثلاثين راح الفاشيون وحلفاؤها يقترفون المزيد من الأخطاء المرعبة. وقد تمسّك الفاشيون، وهذا حق يقال، بالنظرية التي تقول بأن تناقضات الرأسمالية يمكن حلّها بسهولة عن طريق ما يسمى بالإشراف المركزي، والتخطيط دون الملكية الاشتراكية. وظلت هذه هي الحالة القائمة، ولكن هذا الشطر من بعد النظر الاقتصادي والاجتماعي أخفى عليهم مجرد السلطان اللازم للقيام بمحاولة للسيطرة على العالم عن طريق العزف على أكثر النواحي في الطبيعة الإنسانية بدائية وغرابة وحطة. ولم يجل بخاطرهم قط بأنهم سيثيرون، عن طريق مثل هذه الآثام التي ارتكبوها، تلك المعارضة العاملية التي أدّت في النهاية إلى سحقهم.

«وحاول المحافظون من الناحية الأخرى في حقبة الثلاثين الافتراض بأن في مكنتهم فقط أن يقبعوا هادئين في منتهى الأثرة والأنانية؛ ليتمكنوا من البقاء، ولذا فقد حملوا معهم بلادهم إلى شفا جرف هارٍ من الدمار. وجاءت الحرب الكونية الثانية ثم انتهت، وخيل إلينا نحن الاشتراكيين في بريطانيا

وغيرها أن في وسعنا الافتراض بأن ما يتحتم علينا عمله هو مجرد إشهار ما في عقيدتنا من تفاهات عميقة؛ لنتمكن من أن نرث حكومات بلادنا. لكن الحالة لم تكن على هذا النحو، وفي وسعنا أن نتوقع بثقة وطمأنينة الآن، أن يدرك المحافظون الأمريكيون، إن عاجلاً أو آجلاً، أيضاً، أن أحلامهم في أن يكتفي شعب عظيم كالشعب الأمريكي بمبدأ الثراء الشخصي الذاتي التافه والمزخرف، مع افتقاره إلى الذوق، قد طاشت أيضاً.

«وأخيراً تخاصم الشيوعيون الذين وثقوا من أنهم قد وضعوا التاريخ في جيوبهم، مع سير الأحداث أيضاً، فالماركسية تحاول أن تستخدم التجارب التاريخية التي مرّ بها أي شعب من الشعوب (كموجه للعمل)، وهنا يقوم فخار الماركسية وأمجادها. ومن سوء الحظ أن هذا المبدأ لم يحل دون سير حوارييها الذين لا يجرؤون على نقدها، بالعملية من حيث شكلها وتوقيتها سيراً خاطئاً إلى حد الفجيعة» (ص١٣٣ ـ ١٣٥).

يبدأ سترايتشي ـ بعد ذلك ـ بعرض (نماذج) للأخطاء (التاريخية) التي مارستها الماركسية المصابة ـ إذا صحّ التعبير ـ بداء (التنبؤ التاريخي)، فما أكثر ما طرحت مقولاتها عما سيشهده المستقبل من تغيرات. ولم تقل ـ تواضعاً ـ أن هذا إنما هو من قبيل التخمينات والاحتمالات، ولكنها قدمته كحتميات علمية لا ريب في وقوعها بما أنها تصدر عن منهج علمي، وتقود إليها نظرية عملية.. ولنر بعضاً مما حدث لنبوءاتهم «.. فلقد كانوا على خطأ ـ مثلاً ـ في الاعتقاد بأن تحطيم الرأسمالية العالمية سيؤدي إلى شلّ الرأسماليات الأساسية، كما كانوا على خطأ أيضاً، و لعل هذا هو أخطر أخطائهم، في تقديرهم للفاشية، فلقد قللوا من أهميتها، من ناحية، تقليلاً مفجعاً بينما بالغوا في أهميتها، من ناحية أخرى، مبالغة مفجعة أيضاً. فعلى الرغم من أن الفاشية قد أقامت الدليل، كما توقع لها الشيوعيون أن تقيم بثقة وإيمان، على أنها انحراف ينطوي على تناقضات ذاتية فورية، يعجز

حتماً عن حل الأزمات الاقتصادية، نرى أن الشيوعيين من الناحية الأخرى قد أخطؤوا خطأً فاحشاً في مبالغتهم بتقدير ما في الفاشية من (عمومية)، فلقد بشروا بأن الفاشية ليست مجرد ظاهرة إيطالية أو ألمانية فحسب، وأكدوا أنها الشكل السياسي الحتمي؛ الذي يتوجب على كل رأسمالية تسير في طريق الانحلال أن تتخذه، إذا لم يطح بها في الوقت المناسب، وأن الفاشية هي سياسات المرحلة الأخيرة من مراحل الرأسمالية. واعتقد الشيوعيون نتيجة تفكيرهم بأن الرأسمالية نظام عالمي موحد إلى حدّ ما، وما زالوا يعتقدون أن ما ارتكبته الفاشية من آثام لا يقع على عاتق الرأسماليين الألمان والإيطاليين فحسب، بل على عاتق المجتمعات الرأسمالية في كل مكان أيضاً. ولما كانوا يعتبرون الفروق بين مختلف الأمم والشعوب ذات طابع ثانوي، فهم يرون أن التطور الرأسمالي يصل حتماً إلى الفاشية، ويعقدون المقارنة بينه وبين التطور في العالم الاشتراكي؛ الذي يعتقدون اعتقاداً متحمساً بوصوله إلى الشيوعية[١]. لكن التاريخ، اتخذ على أي حال اتجاهاً آخر وأكثر انحرافاً. فلم يقم الدليل مطلقاً على صحة الرأي القائل بتحول كل مجتمع رأسمالي، عندما يقع في الفخ لتطبق عليه الأزمة الاقتصادية من كل جانب، إلى المخرج الفاشي. حقاً لقد دفع الانهيار الاقتصادي العظيم ألمانيا إلى الفاشية، ولكنه دفع أمريكا إلى سياسة التوزيع الجديد (النيوديل) بينما دفع بريطانية إلى الديمقراطية الاشتراكية. وهكذا ثبت أن الفاشية ليست إلا مخرجاً واحداً من مخارج عدة قد تتحول إليها الرأسمالية عندما تصطدم بالأزمات الاقتصادية، ولقد كانت هناك دائماً مخارج أخرى ليبيرالية وديمقراطية اشتراكية)[٢] (ص١٣٥ ـ ١٣٦).

---

(١) عرضنا في الفصل الأول من كتاب (مقال في العدل الاجتماعي) لعدد من المؤشرات المضادة تماماً لهذا الاعتقاد في قلب العالم الاشتراكي.

(٢) يناقش سترايتشي عدداً آخر من التنبّؤات والمواقف التاريخية للماركسية في صفحات أخرى من كتابه (انظر مثلاً الصفحات ١٠٩، ٧٥، ٧١، ٢٩، ١١٠-١١٠).

ويتساءل سترايتشي «. . إذاً من الذي لم يتصارع مع التاريخ؟ لقد ثبت أن الجميع على خطأ، أو أنهم يسيرون في طريق البرهنة على خطئهم. ولم يستطع أحد الإمساك بأكثر من جزء من الحقيقة. ولعل خير ما يمكن لإنسان أن يفعله هو الإسهام بشيء ضروري ونافع. ولكنه لا يكاد يفعل هذا حتى يتضح له أن عقيدته ذات جانب واحد، وأنه يجد نفسه مضطراً لإفساح المجال لعقيدة أخرى، سرعان ما يثبت أنها ذات جانب واحد أيضاً. وبعد، مثل هذه التجربة كيف يمكن لإنسان أن يتصور أنه يعرف كل شيء، وأن من حقه أن يسكت بوسيلة قاسية أو ناعمة كل ما يعارضه من آراء؟» (ص١٣٣ ـ ١٣٧).

إنه اعتراف مدعم بالأدلة التاريخية والمنطقية، بقصور الفكر الوضعي، ونسبيته وأحاديّته في التوصّل إلى الحقائق والتعامل معها. . وليس ـ إذاً ـ غير الدين. . ذلك العلم الإلهي الشامل، من يقدر على تجاوز القصور والنسبية والأحادية، ويضع الأمم والشعوب في حالة (وفاق) مع سنن الكون والحياة والتاريخ، لا (اصطراع) معها، فالموقف الديني في حقيقة الأمر هو الموقف الأكثر قدرة على تحقيق التكشّف المستمر لقوانين العالم والتاريخ، لأنه إعانة من الله سبحانه خالق القوانين، ولأن النداء الديني هو صوت (توافقي) كوني يسعى إلى إعادة الانسجام بين الخلائق كافة عبر تدفّق الحركة التاريخية، وتمخّضها، وصيرورتها.

٥

ويقف سترايتشي في كتابه ـ كذلك ـ عند مأساة تحطم الشخصية الإنسانية وسحقها، وتحوّل الحياة البشرية إلى نوع من التعبير الميكانيكي أو القطيعي. . ذلك هو الخط الأساسي الثاني في (الصرخة المختنقة). . والكتّاب الذين تناولهم المؤلف يعالجون المأساة من أكثر من زاوية، وهم بصدد حماية الوجود الفردي المبدع من التدمير والإفناء.

في (الظلمة عند الظهيرة) يسأل روباشوف (لودي الصغير)، الشيوعي الألماني الذي يتقد نشاطاً وذكاءً، عندما يحدثه هذا عن تاريخ حياته قائلاً «إلام تهدف من قصتك هذه وتحدثك بها إليّ؟» فيرد لودي قائلاً: «حدثتك بها لأنها.. أنموذج فريد في طرازه.. فلقد كان معظمنا يتعرض للسحق سنوات طويلة على هذا النحو» «ولقد كان ما قاله صحيحاً إذ أن الستالينية مرّت فوق الأجساد العارية للنخبة الصالحة (من الشيوعيين أنفسهم)، وكان مرورها هذا في صالح الحركة الشيوعية[1] وقد تمكنت إما من تحطيم هؤلاء القديسين حقاً أو القدّيسين احتمالاً وتوقعاً، من الناحية البدنية، أو من الحط من شأنهم فكرياً أو أخلاقياً، على الرغم من أن هؤلاء كانوا موضع الحاجة الماسة لكل عقيدة نضالية، وكانوا أشبه بالأزاهير البرية، تونع في قفار الأحزاب الشيوعية المحلية.. وقد تحطم بعضها بصورة مسرحية تشبه الصورة التي تحطم فيها (لودي الصغير) في كتاب كويستلر. أما بعضها فقد جف تلقائياً، إذ أنها تحولت بصورة متدرجة إلى أشياء ذاتية الحركة، تخطت الحدود في طاعتها الكاملة، وتغلبت على كل ما فيها من غرائز طبيعية حتى أنها توقفت عن أن تكون مخلوقات بشرية، وتعرضت للتحطيم الشامل..» (ص٢٢ ـ ٢٣).

وثمة نقدات مرّة، ولاذعة في الوقت نفسه، يضمنها أرويل روايته (١٩٨٤)، فالتحطيم ها هنا يجتاز خطوات أخرى من القسوة، ويستهدف تغيير الطبيعة البشرية نفسها وإعادة صياغتها.. ألّا يكون هناك ـ حتى ـ ذكر أو أنثى.. بل أعضاء مطيعون في الحلقات الحزبية.. أرقام متشابهة بعبارة أخرى.. «ولم يكن الحزب في كتاب (١٩٨٤) قد تمكن بعد من تحقيق

---

(١) يعود سترايتشي في أماكن أخرى من كتابه لتفنيد هذا الادّعاء، وإبطاله. هذا فضلاً عن أن الزعامة السوفيتية نفسها أعلنت على لسان خروتشيف وغيره، تبرؤها من السياسات الستالينية التي افتقدت أي مبرّر يدفعها إلى ارتكاب (الحماقات) والتصفيات التي ارتكبتها. وتبيّن أن هذا الذي تم ضد الإنسان الروسي والشيوعي بعامة، لم يتم لصالح روسيا السوفيتية نفسها بقدر ما تم لصالح (وثنها) المتربع في القمة.

هدفه في صياغة الطبيعة البشرية في صورة مناسبة تماماً. فأعضاء الحلقة الخارجية من الحزب كانوا لا يزالون معرضين لعثرات مؤسفة، وكان لا بدّ من القيام بنضال حاد بجميع السبل والوسائل من تعليم وتجسّس وتعذيب وقتل، للإبقاء عليهم منضبطين في الصف الحزبي. يضاف إلى هذا أنه تحتم إزالة الحياة الشخصية الخاصة من الوجود إلى أقصى حدّ ممكن. ولكن ونستون سميث (أحد أبطال الرواية) بدأ في الانحراف وإن ظل انحرافه مقتصراً على أفكاره وحدها. فهو يعرف أن مثل هذه الانحرافات حتى ولو ظلت مكتومة في فكر صاحبها قد تقوده إلى الموت تحت وطأة التعذيب، ولكنه عاجز عن السيطرة على أفكاره، ولا يريد أن يسيطر عليها. وتتعرض فتيات الحلقة الخارجية من الحزب على تربية صارمة للغاية، تهدف إلى أن تجعل منهن فتيات غير قادرات على التمتع بأي عمل جنسيّ. ويسمح بالعلاقات الزوجية طبعاً، ولكن طالما أنها خالية من المتعة. وتسمى هذه العلاقة (بالواجب الحزبي الأسبوعي)، أما بقية أشكال العلاقات الجنسية فتعرض القائمة بها إلى عقوبة الموت. وقد لاحظ سميث فتاة بدت نموذجاً خاصاً ومخيفاً بصورة خاصة (للطراز الحزبي) فهي تصرخ صراخاً عالياً في (فترات الكراهية)، وتتطوع للأعمال الحزبية أكثر من المعتاد أو من الضرورة، وتبدو راضية ومتزمتة ومستقيمة إلى حدّ يثير الدهشة. وقد اشتد رغبة عندما رأى أن هذه الفتاة تنظر إليه نظرة غريبة. ترى هل أحسّت بما لديه من الخرافات؟ فهو يراها في طريقه أكثر من اللزوم، مما يخرج عن حدود الصدفة العارضة، وهو يشك في أن تكون عميلة من عملاء شرطة الفكر، وهو يتوجس خيفة من أن يكون قد افتضح أمره. وفجأة يراها تدسّ ورقة صغيرة في يده، ولا يستطيع أن يقرأها فوراً» (ص٤٧ ـ ٤٨).

عشرات الأسئلة والاحتمالات يطرحها سمث على نفسه قبل أن يحظى بأول مناسبة مأمونة فيفتح الورقة ويجد فيها الكلمة التالية (أحبك).. وهكذا تنتصر دوافع الطبيعة البشرية على محاولات القسر؛ التي تسعى لإعادة

صياغتها بشكل ميكانيكي يرفض الأخذ بنظر الاعتبار أية من بداهات الغريزة ودوافع الوجدان. . «ويتناول ما بقي من كتاب (١٩٨٤) إلى حدّ كبير علاقة الحب التي نجمت بين سمث وجوليا، فيعرض عرضاً رائعاً، ما في الحب من هدم خطري غريزي، فهنا قضية عاطفة خاصة لا تخضع لسيطرة الحزب وتنظيمه وانضباطه، وهي عاطفة على درجة من القوة بحيث تدفع الناس إلى العمل بصورة استقلالية وتلقائية. وليس من الغريب والحالة هذه أن يرى الحزب ضرورة لإضمادها وإخفاتها. . . وشرع ونستون سمث وجلويا بشيء من الصعوبة اللامتناهية والحذر، في خلق حياة خاصة وسرّية لهما. وقد أدى حفاظ جوليا على طبيعتها الجنسية إلى اعتبارها كل ما في الحزب من عقائدية مجرد هذر وكلام فارغ» (ص٤٩ ـ ٥٠) ولكن السلطات في القسم الأخير من الرواية ما تلبث أن تلقي القبض عليهما كأمر حتمي، وتشرع في استجوابهما وتعذيبهما.

والتأكيد على أن عاطفة الحب، وسائر القيم الوجدانية والدينية والأخلاقية، ربما تكون أقوى من القسر الفكري أو التنظيمي، وأكثر أهمية من معطياتهما، يعدّ من الأمور الأساسية التي دفعت السلطات السوفيتية إلى الغضب على رواية باسترناك (الدكتور زيفاغو) ونفيها من مكتبة الأدب السوفيتي (الرسمي) المعترف به!! وإثارة تلك الضجة المعروفة التي يمكن أن نتابع تفاصيلها في كتاب روبرت كونكويست (شجاعة العبقري). . فالرواية المذكورة تعتبر من ناحية من نواحيها «مجرد قصة حب لا تقل في صرامتها ومأساتها عن قصة (روميو وجولييت) أو قصة (أنا كارنينا) فبطلا القصة يوري ولارا، كأبطال الملايين من قصص الحب الأخرى، يلتقيان ويتحابان ثم يفترقان ويتألمان ويعودان إلى الاجتماع، ثم يتعرضان في النهاية إلى التحطم. . لكن قصة الحب في زيفاغو تعتبر من النوع الهدام من وجهة نظر الحكومة السوفياتية. . وما كان لأحد أن يقلق لو أن باسترناك قد اكتفى بأن

يقول لنا بأن شخصية من شخصياته تدعى يوري قد أحب شخصية أخرى تدعى لارا. فمثل هذه البيانات مسموح بها حتى في مقاييس اتحاد الكتاب السوفيات. ولكن باسترناك قد فعل أكثر من هذا بكثير. فلقد نقل إلينا ما في حبها من قوّة، وأظهر قدرة هذا الحب اللامتسامحة على العمل. ولم يكن من السهل أن يغفر له هذا الفعل، فلقد أكد أن هذه العلاقة أكثر أهمية في بعض النواحي من أي شيء آخر، ولعلها أكثر أهمية، وهنا يكمن كفره، من (الثورة) نفسها.. وليس في وسعنا تبيان قوة ما في الكتاب من أثر سياسي، أو أثر مناهض للسياسة إلّا إذا استعدنا ما في قصة حبه من قوة..» (ص٨٣ ـ ٨٤).

وفي المقاطع الأخيرة للرواية نقرأ هذه العبارات عن مصير لارا، ونعرف كيف يتحطم (هناك) الإنسان الذي يحب.. الإنسان الذي يسعى إلى أن يحيا في وفاق مع تكوينه الطبيعي، بعبارة أخرى.. تماماً كما حطمت جوليا في (١٩٨٤) لأنها قامت بالمحاولة نفسها.. «.. (وخرجت لارا ذات يوم ولم تعد. ولا ريب في أنها قد اعتقلت في الشارع، إذ كثيراً ما كان هذا يقع في تلك الأيام. ثم ماتت أو اختفت في مكان ما، مغمورة ومنسية كرقم لا اسم لها في قائمة، وضعت بصورة خاطئة فيما بعد في أحد تلك المعتقلات التي لا عدّ لها ولا حصر، التي تقيم فيها النساء، أو النساء والرجال بصورة مختلطة في الشمال)..» (ص٨٩).

والحياة القطيعية التي تسعى السلطات القسرية إلى تحويل الحياة الآدمية إليها لن يكون لها معنى فيما تهدف إليه من مساواة مطلقة، إن لم تمنح فيها (بعض الاستثناءات) لتلك السلطات كي تحتلب ضروع القطيع، فتزداد سمنة وارتواءً.. إن جورج أرويل يطلعنا في روايته الأخرى (مزرعة الحيوان) على هذه المعادلة المحزنة التي تدمر فيها آدمية المجتمع، ويفرغ محتوى خلاياه الحية من كل معنى من أجل حفنة من المتزعمين الأصنام.. وهو يقدم رؤياه في شكل كاريكاتير أدبي ساخر «فلقد دوّنت الحيوانات بعد نجاح ثورتها

الوصايا السبع عن (الحياة الحيوانية) على جدار المخزن الذي تقيم فيه. ونصّت الوصية السادسة على أنه (لا يجوز لأي حيوان أن يقتل حيواناً آخر)، كما نصّت الوصية السابعة على (أن جميع الحيوانات تقف على قدم المساواة). وتلاحظ الحيوانات مع مرور الأيام، أو تلاحظ نصف ملاحظة!! أن بعض هذه الوصايالا تتشابه في شكلها. فمثلاً تتحول الوصية السادسة بعد الشروع في عمليات التطهير إلى الشكل التالي (لا يجوز لأي حيوان أن يقتل حيواناً آخر دون سبب) ولم يكن أحد قد لاحظ الكلمتين الأخيرتين أي (دون سبب) من قبل. وتكتشف الحيوانات أخيراً أن جميع الوصايا قد اختفت، ولم تبق منها إلّا الوصية الأخيرة التي ضمت على النحو التالي (تقف جميع الحيوانات على قدم المساواة، ولكن بعضها أكثر مساواة من غيرها...» (ص٤٠ ـ ٤١). فمن خلال الوصية السادسة المعدّلة تمكن ستالين من حصد رؤوس الآلاف، وربما الملايين، من أبناء شعبه، أو تدميرهم على الأقل.. ومن خلال الوصية الأخيرة شبعت الطبقة الحاكمة وحواشيها المتملقة والانتهازية التي لا تملك ذرة من شجاعة أو شرف، شبعت حتى كادت أمعاؤها تتمزق من شدة الشبع.. بينما هناك في القاعدة أكثرية ساحقة تتضوَّر مسغبة ومذلة وجوعاً.

من أجل ذلك يدعو سترايتشي إلى التشبث بما يسميه (الخلافات الاجتماعية) حتى لو كان ذلك ينطوي في بعض الأحيان (على شيء من الحماقة الظاهرة). إن (الخلافات) هي المعادل الموضوعي في نظره للتشابهية الصمّاء. وهناك مسألة أخرى لا تقل أهمية.. «فلقد علمنا النصف الأول من قرننا الحالي، هذا إذا كان قد علمنا شيئاً، هو أننا لسنا بقادرين على أن نقول بشيء من اليقين أي الآراء هو الصحيح وأيها هو الخاطئ. ولهذا تقع مسؤولية ثقيلة على كل من يحاول عن طريق الاضطهاد البدني الواقعي، أو أي اضطهاد آخر قد يكون أكثر دهاءً، وإن كان أكثر قتلاً وصلابة، الحصول على طريقة لاحتكار وسائل التعبير، وإسكات أي رأي

معارض، مهما كان هذا الرأي أحمق في ظاهره. فالرأي الأحمق يملك الطاقة المستمرة على العودة إلى الظهور في المرحلة الثانية من مراحل التطور الاجتماعي كدليل ثمين على الواقع الاجتماعي. وإذا أخفتنا هذا الرأي، اقترفنا الخطأ الانتحاري الذي سمّاه باسترناك (بالاصطراع مع التاريخ). . » (ص١٣٢).

وفي مكان آخر يعود سترايتشي لكي يدافع عن مبدأ الخلاف في الرأي، وأنه الضمانة الأساسية ضد تحوّل المعطيات البشرية إلى إجماع آلي رتيب، إنه ليتساءل، بعد تحققه من أنه ليس ثمة نظرة، أو موقف بشري يتضمن الحقيقة كلها، وإن كل ما هنالك هو أنه يتضمن جانباً واحداً منها فقط. . وأن أحداً لم يستطع الإمساك بأكثر من جزء من الحقيقة، يتساءل «كيف يمكن لإنسان أن يشك بعد اليوم في القيمة العظيمة للخلاف في الرأي؟ ففي كل فكرة ذاتية حقيقية وأصيلة، قد نعرفها، هناك نواة من الحقيقة نتعرض بدونها إلى الدمار. ولا ريب أن خطاب لارا. . ينطوي على تذمّر باسترناك الشهير من كل إجماع آلي إذ تقول: «ولا ريب في أن المصيبة الكبرى، بل لعلها أساس كل شرّ قادم، هو ضياع الإيمان في قيمة الآراء الشخصية. ولقد اعتقد الناس بأن اتباعهم لمنطقهم الأخلاقي بات (موضة قديمة)، وأن عليهم أن ينشدوا كأفراد جوقة واحدة، نفس اللحن، وأن يعيشوا على آراء الآخرين وأفكارهم، وهي أفكار حشرت حشراً في عقول الآخرين. . » ثم يخلص سترايتشي إلى القول بأنه «قد يكون من حق التقاليد البريطانية، بالنسبة إلى ما فيها من قيم الشكية والاختبارية والتباين الشخصي، أن ينظر إليها بعين الاهتمام والتقدير، على الرغم من تضحّلها من بعض النواحي، وفجاجة ما فيها، ورخصه وافتقاره إلى الإلهام الصحيح» (ص١٣٧).

والحق أنه لا الإجماع الآلي، أو احتكار الأفكار على الطريقة الشيوعية، ولا الشكية الاختبارية على الطريقة الإنكليزية، وغير الإنكليزية،

يمثل موقفاً صحيحاً في مجرى التاريخ الحضاري للإنسان. وبالمقابل فقد منحنا (الإسلام) موقفاً أكثر وسطية، وتوازناً، وضبطاً، ومرونة، واستشرافاً.. تجاوز به كلتا التجربتين الخاطئتين: الدوغماتية العقائدية والارتجالية الفكرية.. فالأولى تقود إلى التيبّس والرتابة والميكانيكية، وتفقد الحياة الآدمية قدرتها على النموّ والخصب والتنوع والإبداع.. والثانية تقود إلى الفوضى والتخبط والاضطراب، وتُفقد الحياة البشرية قدرتها على السير على هدى واضح صوب هدفها في طريق التحضر والترقّي الممتد.. الطويل.. إن الإسلام ـ كما هو معروف تماماً ـ يمنحنا في كتابه وسنة نبيّه عليه السلام، ومعطيات روّاده قدراً من الخطوط العقائدية والتصوريّة والتطبيقية الواسعة العريضة لكيلا تضلّ المسيرة البشرية، أو تطغى.. ويمنحنا في الوقت نفسه قدراً من الحرية الاختبارية نتمكن ـ بواسطتها ـ من الاستجابة للمتغيرات الزمنية والمكانية والانتصار على تحدياتها الدائمة، والتقدم بالحياة البشرية صعداً صوب الأحسن والأرقى.. فليس ثمة حياة ميكانيكية قطعية، وليس ثمة تغيّر اجتماعي فوضوي.. ولكنها الحركة المنضبطة والمرنة في الوقت نفسه.. ولعل هذا المعنى هو أحد المفاهيم الحركية الأساسية في الآية القرآنية: ﴿وَكَذَٰلِكَ جَعَلْنَٰكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِّتَكُونُوا۟ شُهَدَآءَ عَلَى ٱلنَّاسِ وَيَكُونَ ٱلرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيدًا﴾ [البقرة: ١٤٣].

إن الفكر (الوضعي) ليس بقادر على تنظيم الحياة، شرقياً كان أم غربياً، تلك هي مهمة الدين.. الدين الموحى به من الله سبحانه.. وفي صفحتين من كتاب سترايتشي نلتقي بمأساة الفكر الوضعي، وهو يبحث عن صيغة ما لتنظيم الحياة.. وهو يعترف ها هنا بضرورة هذا التنظيم، أو (إعادة التشكيل)، بصدد اعتراضه على رفض باسترناك لهذا الموقف باعتباره تدمير واستنزاف للحياة نفسها.. ومعنى هذا أن سترايتشي يتنازل بشكل أو آخر عن دعوته للشكية الاختبارية وفق طرائقها الغربية الارتجالية، مؤكداً أنه لا

بد من إعادة تشكيل الحياة، وأن الذين يحاولونه ـ حتى لو انتهى بهم الأمر إلى الميكانيكية ـ يستحقون الاحترام لأنهم يقومون حقاً بمهمة عسيرة.. لكنه ـ على ما يبدو ـ سرعان ما يجد نفسه في طريق مسدود.. إن الحياة لا يمكن تركها فوضى دونما تنظيم، لكن إعادة تنظيمها يقود إلى الميكانيكية.. تلك هي ـ باختصار ـ معادلة الفكر الوضعي المحزنة.. وبخطوة واحدة نستطيع تجاوز المشكلة والخروج من الطريق المسدود.. التحوّل إلى الدين.. وقد ناقشنا هذا الجانب في فقرة سابقة.. ونريد هنا أن نقتبس بعض فقرات الصفحتين المذكورتين لكي يتبين لنا، بشكل غير مباشر، كيف أن سترايتشي نفسه يقرّ بضرورة إعادة تشكيل الحياة، ولكن بأية طريقة؟ إنه هو نفسه لا يدري.

يقول الرجل: «يبدو لي أن خطاب يوري المشهور عن (إعادة تشكيل الحياة) معرضاً أيضاً (للنقد) إذ يقول: (عندما أسمع الناس يتحدثون عن إعادة تشكيل الحياة وتنظيمها؛ فإنني أفقد السيطرة على أعصابي، وأصاب بشيء من اليأس والقنوط. إعادة تنظيم الحياة! يبدو لي أن الذين يتحدثون عن هذا الموضوع لم يعرفوا قط أي شيء عن الحياة، ولم يلمسوا قط ما فيها من روح أو حيوية أو صميم، مهما كانت تجاربهم في رؤاها وأعمالها كبيرة وهم لا ينظرون إليها إلّا ككتلة من المواد الأولية التي تحتاج إلى جهودهم في تنقيتها وتكريرها، والتي تحتاج إلى تشريفها بلمساتهم. لكن الحياة ليست مادة أو جوهراً يقبلان التشكيل والصياغة. وما الحياة إذا أردت معرفة الحقيقة إلّا مبدأ من مبادئ بعث الذات، إذاً إنها دائمة التجدّد، ودائمة التشكيل تلقائياً، فهي تبدّل نفسها وتتحول ذاتياً، وهي تسمو إلى حدّ كبير على نظرياتي بصددها» (ص١١٣ ـ ١١٤).

وهذا الموقف يمثل في حقيقة الأمر ردّ فعل باسترناك المضاد والعنيف للطريقة الصلبة الميكانيكية؛ التي أرادت الشيوعية أن تنظم الحياة بها، وأن تنظّرها.. ورد الفعل أعمى كما يقولون.. ويمضي سترايتشي إلى القول «من

المعترف به أن المحاولة الشيوعية في (إعادة تشكيل الحياة) محاولة (خام) إلى حدّ كبير. ولكن الحياة، وأعني بها الحياة الاجتماعية لا تمضي بصورة آلية رتيبة في إعادة تجديدها و خلقها، و في تبديل ذاتها وتحوّلها. فهناك شخص أو أكثر من الذين يمثلون المصالح الاجتماعية و الاقتصادية والسياسية يقومون دائماً بإعادة تشكيلها سواء أرغبنا في ذلك أم لم نرغب، وإذا كنا لا نحاول أداء هذه المهمة عن وعي وإدراك، فإن هذه المهمة ستتم عفوياً، ولا وعيياً، دون أي اكتراث بنا. ولعلّ مجد الشيوعيين، وجريرتهم أيضاً(!!) يقومان في محاولتهم إعادة تشكيل الحياة عن وعي وإدراك، وقد أساؤوا العمل في محاولتهم هذه إساءة هائلة، حتماً إن نتائجها سارت نحو الأسوأ بدلاً من أن تسير نحو الأفضل، وكانت أردأ بكثير من الجهود التجريبية المفرقة التي قام بها الغربيون، عما يشبه الوعي. ولكن هذا لا يغير من الحقيقة الواقعة، وهي أن التحدّي الأعظم للجنس البشري يقوم الآن في تحقيق درجة أسمى بكثير من الوعيية في العملية الحتمية في مواصلة إعادة تشكيل الحياة الاجتماعية وتنظيمها» (ص١١٤ ـ ١١٥).

وتبقى مسألة (التنظيم) أو (إعادته) ضرورة أساسية للحياة البشرية، ولكن وفق طرائق ومواصفات لا يحتويها إلّا (الدين) الذي يقدر على التنظيم دون أن يُفقد الحياة قدرتها على التجدّد، والتنوّع، والانبعاث.




الأدب في مواجهة الماركسية

(٢) الصنم الذي هوى

١

في (الصرخة المختنقة) كان الأديب (الرافضي) يعتمد الرواية والسيرة الذاتية لإعلان رفضه، واحتجاجه ضد القيم والتجارب الماركسية.. أما هنا في كتاب (الصنم الذي هوى)[1] فنلتقي بصيغة أخرى للاحتجاج، أكثر مباشرة، ولكنها أحفل بالخبرات والوقائع كما حدثت وتخلّقت فعلاً، ومن هنا تكسب قيمتها التاريخية والفكرية.. ولكنها لا تنبو بالمرة عن استخدام التعبير الأدبي لمنح الحقيقة قدرة أكبر. على التأثير.. ولا ننسى أن هؤلاء الذين سنلتقي بهم، وبضمنهم (كستلر) مرة أخرى، يدلون بشهاداتهم عن تجربتهم الشيوعية التي رفضوها، وارتدوا عنها، هم أدباء بالدرجة الأولى: روائيون وشعراء ونقاد.. وهكذا فإن (الشهادة) التي يدلون بها تمثل هي الأخرى صيغة أدبية ترفد ـ في عمومها ـ موقف الأدب الرافض، وتزيد من رصيده.

ها هنا في (الصنم الذي هوى) نلتقي بشهادات ستة من أدباء الغرب وكتابه انتموا إلى الشيوعية فكراً أو تنظيماً، ثم ارتدوا عنها لسبب أو آخر، لكن السبب الأكبر يبقى بالنسبة لهم جميعاً هو ذلك الموقف المتيبّس؛ الذي تقفه الماركسية وتلامذتها من: حرية الفكر البشري في قبول، أو رفض، ما ينسجم وقناعاته الخاصة، وطرائقه في الوصول إلى (الحقيقة) وقبولها.. من الإنسان ذي النسيج المتفرّد الذي يراد له أن يضيع في التيار العام، ويتلاشى في خضمه.

إنهم يجمعون، رغم اختلاف زوايا الرؤية واختلاف التفاصيل بين أحدهم والآخر، وتغاير المشاهدات والتجارب والخبرات.. يجمعون على حقيقة من أهم الحقائق الأساسية؛ التي تميز التجربة الماركسية في قياداتها وقواعدها على السواء.

---

(١) تقديم ريتشارد كروسمان، تعريب فؤاد حمودة، الطبعة الثانية، بيروت -١٩٧٠.

إنها الخضوع والاستسلام اللذان يصلان حدّ التعبّد الوثني للقيم والقواعد، والتعاليم الفكرية، والعناوين المضخمة الجاهزة؛ التي تلزم بها الماركسية اتباعها إلزاماً لا فكاك منه، ولا معدى عنه، حتى ولو تغيرت الظروف والأحوال البيئية تغيراً نوعياً عن تلك التي استلزمت صياغة تلك القواعد وتقرير تلك التعاليم.

ليس هذا فحسب، بل إن العضو الشيوعي يجد نفسه، مقتنعاً أو غير مقتنع، مسوقاً إلى حالة (تخدير) يشلّ جل طاقاته وقدراته الفكرية ونزعاته إلى الاستقلال والتفرد والتميز والاختيار.. تخدير يسوق إلى (جبرية) قاسية تصنع قطعاناً مطيعة، ومقلّدين خاضعين، لكنها لا تتيح أبداً المجال لبعث الإنسان المبدع، أو الرجل الذي يقول (لا) في اللحظة التي تتوجب فيها؛ حتى من أجل حماية وتعزيز التجربة الماركسية نفسها.

ولو وقف الأمر عند حدود القواعد كان هناك ثمة أمل في القيادات، تلك التي يمكن أن تكون على مستوى الحرية والاختيار، لكي تقدر ـ من ثم ـ على التجدد والإبداع.. لكن المشكلة أن حالة التخدير تصيب القيادات تماماً كما تصيب القواعد، وتسوقها هي الأخرى إلى جبرية في اتخاذ المواقف لا اختيار فيها، ولا تقديس مبالغ فيه لصنميات القيم والتعاليم ـ وحتى ـ التعابير الماركسية.. بحيث نجدهم جميعاً يمارسون، ودونما إرادة منهم، نوعاً من العلاقة الآلية في حكمهم على المواقف، والأحداث، والأشخاص.

وهم جميعاً ـ قواعد وقيادات ـ يعتقدون ـ من خلال حالة التخدير هذه ـ أنهم يقفون في خط التقدم، وأن قوى العالم كله، على مستوى الفكر أو الواقع، تقف في خط الرجعية والتخلف، ويوقنون أنهم يلتزمون العلم الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، بينما تلتزم القوى الأخرى معطيات الجهل والضلالة التي تفرزها الطبقات المستعبدة.. ويؤمنون أنهم يسايرون حركة التاريخ الحتمية الماضية إلى أهدافها، بينما تسعى الجماعات الأخرى إلى وقف هذه الحركة، أو الوقوف بوجه أهدافها على الأقل.

وهم من خلال هذا كله يرفضون رفضا قاطعاً أي نوع من أنواع التواصل الفكري، أو الجدل الحرّ مع هذه القوى، وأنهم يرون في هذا عبثا لا طائل وراءه، واستجابة لعوامل التأخر والتعويق والجهالة.. ولنا أن نتصور - عندئذ - كيف أنهم يرفضون - بالتالي - أية فرصة يمكن أن تمنح إيديولوجيتهم المغلقة معطيات جديدة، أو خبرات أكثر نضجاً، أو هواءً نقياً يطرد الغازات الفاسدة التي سبّبها الركود الطويل.. وهم في رفضهم غير العلمي هذا إنما يدمّرون في الإنسان الشيوعي، على مستوى القواعد والقيادات، أهم خصائص الموقف (العلمي) في الكون: روح التشوّق إلى الحق، وحرية البحث عن الأحسن والأكفأ، وموضوعية المعالجة المنطقية الواعية المسؤولة للوقائع والحوادث والأشياء.

هذا، وغيره كثير، ما يريد أن يقوله لنا، كلّ بلغته الخاصة، ومن زاوية رؤياه، وعبر تجربته المريرة: آرثر كستلر المجري، وكناز سيلوني الإيطالي، وريتشارد رايت الأمريكي الأسود، وأندريه جيد الفرنسي، وفيشر الإنكليزي، وسبندر الروسي.

إننا هنا بإزاء الخيط الثاني الذي أمسكنا به عبر قراءتنا لكتاب الصرخة المختنقة): مأساة تحطم الشخصية الإنسانية وسحقها، وتحوّل الحياة البشرية إلى نوع من التعبير الميكانيكي أو القطعي.

وسنجد في قراءتنا لشهادات الأدباء الستة في (الصنم الذي هوى) مزيداً من الإضاءات لهذه البقعة المظلمة التي تسعى الماركسية فكراً وتنظيماً ودولة إلى وضع الإنسان فيها.. وقد (قلّم) عقله وفكره - كما يقول كستلر - هيّء بحيث يتقبل كل أمر يأتي من فوق - مهما بلغ من سخفه وخطله - على أنه من أسمى رغبات الإنسان ومعتقداته!!

«لم يكن تفكيرنا فقط هو الذي أصابه التقليم والتهيئة، بل إن ألفاظنا لقيت نفس المصير: أصبحت بعض الكلمات من المحرمات مثل كلمة

(أهون الشرين) مثلاً، أو كلمة (تلقائي) التي حرمت لأن (المظاهر التلقائية للوعي الطبيعي الثوري) كانت جزءاً من نظرية (تروتسكي) عن (الثورة الدائمة)، بينما أصبحت بعض الألفاظ والعبارات الأخرى محببة وشائعة متداولة، ولست أعني الكلمات التي اشتهرت عن الشيوعيين، وعرفوا بها كعبارة (الجماهير الكادحة) وإنما أعني كلمات من مثل (محكم) أو (طائفي) في مثل قولهم (اجعل سؤالك محكماً أكثر من هذا أيها الرفيق) أو (إنك تتبنى اتجاهاً يسارياً طائفياً أيها الرفيق). بل لقد شاعت بعض الكلمات مثل كلمة (هيروسترات) الإغريقي الذي أحرق معبداً؛ لأنه لم يجد وسيلة أخرى للحصول على الشهرة، فكنا كثيراً ما نسمع ونقرأ أمثال هذه العبارات (الجنون الهيروستراتي الإجرامي لأعداء الثورة؛ الذين يخربون ويحطمون المجهودات البطولية التي تقوم بها الجماهير الكادحة في مسقط رأس الطبقة العاملة لإنجاز مشروع السنوات الخمس الثاني في أربع سنوات). لقد كان في إمكان المرء أن يكتشف من بين الشيوعيين أتباع تروتسكي، أو الإصلاحيين، أو أتباع براندلير أو بلانكست عن طريق كليشيهاتهم وعباراتهم المفضلة، كما كان الشيوعيون أيضاً يكشفون عن أنفسهم أمام الشرطة أو الجستابو من خلال عباراتهم أو كلماتهم: ص٥٤ ـ ٥٦»[1].

إن العبارات الكلائشية تأتي هنا كبديل فكري (محضّر) في مصانع القيادات الماركسية الحاكمة.. في معامل السلطة.. بديل: يقوم على أشد صيغ التركيز والاختزال قسوة وحدّة، لكي يعتمده المنتمون في تواصلهم مع الآخرين، وحكمهم على الظواهر والتجارب والأشياء، متخلّين بالكلية عن تحليلهم الخاص، متنازلين تماماً عن تفكيرهم الذاتي، وقناعاتهم في مسألة التواصل والحكم هذه.

(١) سوف أعتمد في هذا البحث أيضاً أسلوب تثبيت رقم الصفحة إلى جوار النص المستمد من كتاب (الصنم الذي هوى) بدلاً من إيرادها في الهامش.

بل إن الماركسية تسوقهم إلى ضلال: من نوع آخر، يكون بمثابة القاعدة التي تبنى عليها سائر الضلالات والأرضية الصالحة لاستنبات العبارات المحضّرة، والكليشيهات الجاهزة.

إن هذه العقيدة تخيّل للمنتمين إليها أنها الحق الوحيد، وأن منهجها هو المنهج العلمي الذي ليس من منهج غيره، وأن اعتناقها يمنح المنتمي القدرة على التوافق مع حركة التاريخ المحتومة.. وأن سائر المخالفين أو المنشقين لا يقفون في مواجهة الماركسية، ولكن في مواجهة الطبيعة والتاريخ ومبادئ الحركة.. وأنهم مهزومون لا ريب في ذلك.. فكل ما تطرحه الماركسية، بعدئذٍ، من مواقف، وكل ما ترغم به أفرادها على التفوه به، أو اعتماده في التواصل مع الآخرين، والحكم على الأشياء، وكل ما تطلبه منهم من تخلٍّ عن تفكيرهم الخاص، وإمكاناتهم الذاتية، في الرؤية والتحليل.. إنما هو أمرٌ مقبول، بل واجب، لأن خلافه هو المرفوض والمحرّم.. «وهكذا تعلمت بالتدريج أن أنظر إلى الدنيا من حولي في ضوء التفسير (المنطقي الجدلي) الجديد. ولقد كان هذا الوضع مرضياً وهيّناً. إنه يكفي أن تتشرب هذه الخطة وتهضمها، فلا تعود الحقائق تزعجك، أو تقلق بالك، إذ أنها ما تلبث أن تصطبغ آلياً باللون الجديد، ثم تأخذ الوضع الملائم للحظة العامة. كان الحزب في رأينا معصوماً من الخطأ أدبياً ومنطقياً. أدبياً لأن أهدافه سليمة صائبة تساير منطق التاريخ، وهذه الأهداف السليمة تبرر كل وسيلة، ومنطقياً لأن الحزب هو طليعة الطبقة العاملة،و الطبقة العاملة هي العنصر الحيّ الفعال في التاريخ. أما المعارضون للحزب ابتداء من الرجعيين إلى الاشتراكيين الفاشيين، فليسوا إلا نتاجاً لبيئتهم، وليست أفكارهم وآراؤهم إلا انعكاساً للمجتمع البورجوازي المتمزق الذي يعيشون فيه. وأما المنشقون عن الحزب فهم أرواح ضالة سقطت من الفردوس، ومجرد الإنصات إليهم، بل محادثتهم ومجادلتهم، تعني التعامل مع قوى الشر: ص٤٢».

بل إنهم ليعيدون صياغة العقل الشيوعي من جديد، بحيث يغدو صالحاً تماماً ليس فقط لتقبل التعاليم الماركسية (والسلطة الشيوعية بشكل أدق متمثلة بالحزب أو الدولة أو الرئيس الأعلى) والاندماج فيه، وإنما ـ أيضاً ـ لتجاوز كل ما من شأنه أن يحدث هزة في هذه القناعات بسبب من خطأ، أو تناقض، أو ظلم، قد تمارسه السلطة بهذا الاتجاه أو ذاك «لقد كان ما رأيته وخبرته ـ يقول كستلر ـ خلال رحلتي الطويلة عبر الاتحاد السوفيتي صدمة، إلّا أنها مؤجلة المفعول بطيئة الأثر، فإن تربيتي الحزبية كانت قد زوّدت عقلي بواقيات قوية تمتص الصدمات، وبخطوط دفاع مرنة تشكل كل شيء أراه وأسمعه؛ بحيث يأخذ مكانه الملائم في الفكرة العامة دون تعارض أو تناقض: ص٧٣».

وكانت السلطة وأزلامها تتفنن في استخدام الكليشيهات الجاهزة، بصيغ مختلفة، لكنها كانت تؤول دائماً إلى تدمير القدرة على التفكير الحرّ، وحجب الحقيقة، وجرّ الشيوعي إلى مواقع الخضوع الأعمى للسلطة والانقياد لمطالبها، والاندماج المطلق في رؤيتها التي هي أولاً وأخيراً رؤية مصلحية هدفها الحفاظ على السلطان.. إن (كستلر) يحكي لنا بأسلوبه الكاريكاتيري عن تفاصيل اللعبة في (بلد العجائب)!! «كان تكرار المعنى الواحد بأساليب مختلفة، وطريقة إلقاء السؤال ثم الجواب عليه مع تكرار السؤال كله في الجواب، واستعمال صفات بعينها كالكليشيهات لا تكاد تتغير، ونبذ الحقائق وإغفالها بحيلة بسيطة تتلخص في وضع الكلمة بين قوسين، وإعطائها جواً من السخرية والمرارة (ماضي تروتسكي «الثوري»، الهذيان «الإنساني» للصحافة «الحرة».. إلى آخره)، كان هذا كله جزءاً أساسياً من الأسلوب الذي برّ فيه ستالين، والذي كان لشدة إملاله يفعل في النفس فعل التنويم المغناطيسي. إن ساعة من هذا الهذيان «المنطقي الجدلي» كانت تدع الإنسان لا يدري أفتى هو أم فتاة؟ وتجعله مستعداً

لاعتناق أي منها بمجرد ظهور الأخرى بين قوسين!! لقد كنا على استعداد لأن نؤمن بأن الاشتراكيين هم (أ) أعداؤنا الحقيقيون (ب) حلفاؤنا الطبيعيون. وأن الدول الاشتراكية والدول الرأسمالية (أ) يمكنها أن تعيش مع بعضها بسلام (ب) لا يمكنها أن تعيش مع بعضها بسلام. وأن (إنغلز) عندما قال: إنه لا يمكن قيام الاشتراكية في دولة بمفردها، كان يعني عكس ذلك تماماً. بل لقد تعلّم الواحد منا أن يبرهن بالاستدلال المنطقي على أن كل من يخالفه في الرأي هو عميل للفاشية لأنه (أ) بمخالفته لك في الرأي يساعد على تفتيت وحدة الحزب (ب) بعمله على تفتيت وحدة الحزب يساعد على انتصار الفاشية، فهو إذاً (جـ) من الناحية الموضوعية عميل للفاشية، ولو كان من الناحية الشخصية قد تعرض للتعذيب في معسكرات الاعتقال على أيدي الفاشيين. إن كلمات (عميل) أو (ديمقراطية) أو (الحرية).. إلى آخره.. كانت تعني عندنا في الحزب شيئاً آخر يختلف تماماً عن معناها في الاستعمال العام، بل كان معناها عندنا يتغير بعد كل تحوّل في سياسة الحزب، فكان موقفنا من هذه التغييرات كموقف اللاعبين في لعبة الكروكي (التي تعتمد على ضرب كرات من خشب بمضارب لكي تمر من أطواق خشبية ثابتة)، بين الملكة وأتباعها، حيث كانت الأطواق تنتقل عبر الملعب والكرات قنافذ حية، مع اختلاف واحد هو أن اللاعب عندنا إذا أخطأ وأضاع دوره، وقالت الملكة (اقطعوا رأسه)؛ كان الأمر ينفذ بكل جد. لقد كان علينا جميعاً لكي نعيش أن نصبح مهرة في كروكي بلد العجائب. ص٥٨ ـ ٥٩».

أما (ريتشارد رايت)، الكاتب الأمريكي الأسود، فكان ما يزال بمقدوره أن يرفض الاشتراك في اللعبة، عندما وجد نفسه يحاور وحده ضد الرأي الغالب، ثم لم يلبث أن اكتشف أمراً مدهشاً: إن أولئك الذين يتفقون معه في الرأي ليسوا على استعداد لأن يعضدوه. كان الرجل منهم يخضع لما

عرف أنه رغبة الحزب، ولو كان يعرف بكل كيانه أن هذه الرغبة ليست حكيمة، وأنها في النهاية سوف تضرّ الحزب نفسه.. «لم تكن الشجاعة هي التي جعلتني ـ يقول رايت ـ أقف من الحزب موقف المعارضة، ولكن الأمر ببساطة هو أنني لم أستطع أن أجد موقفاً آخر. لقد كان من غير المستساغ بالنسبة إليّ، رغم أنني نشأت في الجنوب في حجر البغضاء، ألّا يعلن الإنسان رأيه. وكنت قد صرفت ثلث عمري متنقلاً من المكان الذي ولدت فيه إلى الشمال لمجرد أن أتكلم بحرية، وأتخلص من الخوف، والآن ها أنذا أجد نفسي أواجه الخوف مرة أخرى.. وأخذ الخوف يساورني من أن قصصي السابقة لن تكون منسجمة مع الاتجاه الرسمي الجديد، فهل عليَّ إذاً أن أغيّر مشروعاتي السابقة لكي أبحث عن مادة جديدة؟ كلا.. لن أستطيع هذا، فإن كتابتي هي جزء من نظرتي إلى الأمور، وطريقتي في الحياة، وطريقتي في الشعور، ومن ذا الذي يستطيع أن يغيّر نظرته أو إحساساته؟ ص١٦٨ ـ ١٦٩».

ويتحدث (أندريه جيد) عن (الحالة العقلية) السيئة التي تخلقها الثقافة الماركسية ذات النظرة الأحادية التي لا تحيط، أو لا تسعى لأن تحيط بالحقيقة كلها علماً، والتي تفتقد كلية أية نزعة للنقد والتمحيص «إن الثقافة هناك لها هدف واحد هو تمجيد الاتحاد السوفيتي، فهي ليست ثقافة محايدة نزيهة، كما أن ملكة النقد مفقودة تماماً. إنني أعلم جيداً أنهم يظهرون بمظهر الناقدين لأنفسهم، ولقد أمّلت الخير من وراء ذلك في بداية الأمر، حاسباً أنها قد تؤدي إلى نتائج باهرة إذا استعملت بنزاهة وصدق، إلا أنني لم ألبث أن اكتشفت أن النقد هناك لا يتجاوز التساؤل: هل هذا الشيء أو ذاك يتفق مع خطة الحزب وسياسته؟ فلم تكن خطة الحزب نفسها أبداً موضع مناقشة أو نقد، وإنما المسألة هي عن مبلغ تطابق نظرية معينة مع الخطة المقدسة، أو عدم تطابقها. وليس هناك ما هو أسوأ من مثل هذه

الحالة العقلية، ولا أخطر منها على الثقافة الحقيقية. إن المواطنين السوفييت يبقون في جهل مطبق عن كل شيء خارج بلادهم، والأسوأ من ذلك أنهم أفهموا أن كل ما هو خارج بلادهم أحط قدراً من كل ما في بلادهم.. إن الناس في روسيا تعتقد أنه لا يمكن أن يكون هناك إلّا رأي واحد فقط، وهو الرأي الصائب، مهما كان الموضوع ومهما كان البحث. وتقوم جريدة (براڤدا) في كل صباح بمهمة إخبار الناس بما هم في حاجة إلى معرفته أو بما ينبغي عليهم أن يؤمنوا به ويعتقدوه.. لقد أصبحت عقول الناس الآن مدربة على المطاوعة والامتثال بشكل طبيعي لين لا أستطيع أن أسميه نفاقاً، فأصبح الإنسان إذا تحدث مع روسي واحد، كأنما قد تحدث مع الجميع!! ص٢٢٢ ـ ٢٢٤».

أما (ستيفن سبندر) فتقوده تجربته مع الماركسية إلى الاستنتاج التالي «إذا صحّ ما أعتقده من أن في الإنسان ميلاً إلى التفكير الغامض المجرد دون إقامة وزن للحقائق البشرية؛ التي تقع في طريق عواطفه السياسية، فإن شرح العقلية الشيوعية يصبح أمراً ممكناً، فإن الشيوعيين يتبنّون نظرية اجتماعية تنمي إحدى الرذائل البشرية: إنهم ينظرون إلى قضيتهم الخاصة وإلى أعوانهم على أنهم حقائق واقعة، أما القضايا الأخرى والداعون إليها، فهم في نظرهم نماذج غامضة غير محسوسة لوضع يستند إلى نظرية بالية. وقد يرى البعض أن الغاية تبرر تلك الرذيلة؛ لأن الشيوعية لا بد وأن تؤدي في النهاية إلى زيادة السعادة البشرية كماً وكيفاً. غير أن السنوات الماضية أقنعتني تدريجياً بأن هذا غير صحيح؛ لأن الرضا عن النفس الذي يتمتع به أولئك الذين يؤمنون بأن منهجهم مطابق تمام المطابقة لصالح البشرية وسير التاريخ؛ بحيث أن كل من يخالفه إنما يعيش فقط لكي يدحض ويطرد، أو يمتص ويبتلع، لا ينتج عنه إلا تجرد الشيوعيين أنفسهم من الصفات الإنسانية، والفضائل البشرية. إن التاريخ البشري يصنعه قوم يسيرون على مبادئ، ولا

تصنعه المبادئ دون نظر إلى صفات حملة المبادئ وأخلاقهم. فإذا كانت هذه المبادئ تعمل عمل تجريد الإنسان من الصفات البشرية، فإن المجتمع الناتج عن ذلك لا يمكن إلّا أن يكون مجتمعاً مجرداً عن الصفة الإنسانية.. إن الحقيقة الواضحة هي أن أولئك الذين دخلوا الشيوعية كانوا قد انتهوا إلى قرار بدّل الحقيقة كلها في نظرهم، فلم يعودوا يرون في الصورة إلّا الأسود والأبيض، ولم يعد يمكن لأي عامل من العوامل التي يقابلونها في الحياة اليومية أن يؤثر على القرار العام الذي استقر في عقولهم. أصبحت الثورة لديهم هي البداية وهي النهاية، وهي خلاصة الخلاصة. إنهم ينتظرون في يوم ما وفي مكان ما أن يسير كل شيء في طريق السعادة الكاملة، وهي دكتاتورية الطبقة العاملة، ووجود المجتمع الشيوعي، وقد محت هذه الفكرة الثابتة كل خبرة وتجربة تعارضها. وهكذا يبدو رجل الفكر الشيوعي عظيم الاهتمام بالنظرية قليل الاهتمام بالدلائل التي قد تعارض هذه النظرية. فأنا مثلاً لم ألتق بواحد منهم يهتم أدنى اهتمام بأي جانب من روسيا غير الذي تعرضه دعاية ستالين، ولم يدهشني أن عدداً من الشيوعيين وأصدقائهم تطوعوا خلال قضية (كرافشنكو) في باريس للشهادة ضد كتاب (آثرت الحرية) رغم أنهم يزعمون أنهم لا يعلمون شيئاً عن روسيا. وكانت وجهة نظرهم أن كل ما يلزم أن يعرفوه هو أن (كرافشنكو) معارض للنظام السوفيتي، وهذا يثبت أنه ولا بدّ على خطأ: ص٣١٥ ـ ٣١٨».

٢

إن هذه (الكلائشية)، والالتواء الفكري، والرؤية أحادية الجانب، والتعبّد للصيغ والقوالب الماركسية في الحياة الفكرية، تنسحب ولا ريب على الأدب والفن كذلك؛ فتعمل فيهما تقليماً وتدجيناً ومسخاً والتواء.. وتقودها إلى التسطح والتقريرية، وتجعل منهما مجرد أدوات مباشرة لخدمة الفكرة المحقّة

الواحدة في العالم: الماركسية!! «إن أذواقنا الأدبية والفنية والموسيقية ـ يقول كستلر ـ قد أصابها التقيلم أيضاً كما أصاب غيرها. قال لينين مرة إنه عرف عن فرنسا من خلال قصص بلزاك أكثر مما عرفه من كتب التاريخ مجتمعة، فأصبح بلزاك عندنا أعظم الأولين والآخرين، بينما كانت كتابات غيره من القصصيين الماضين مجرد انعكاسات (للقيم الشائهة التي أنتجها مجتمع منحل). أما في الناحية الفنية فقد كان المذهب (الحركي الثوري) هو السائد المتحكم، فكانت الصورة التي تخلو من مصنع يتصاعد دخانه، أو مدخنة أو جرار، تعتبر صورة تهربية غير واقعية. أما في الموسيقا والتمثيل فقد كان ينظر إلى (الجوقة) على أنها أسمى وسائل التعبير، لأنها تمثل الاتجاه الجمعي كشيء مضاد للاتجاه الفردي البورجوازي، إلا أنه لما كان من غير الممكن إلغاء الشخصية الفردية من المسرح؛ فقد نزعت عن هذه الشخصيات صفاتها الفردية، وأصبحت مجرد نماذج ورموز: ص٥٦ ـ ٥٧».

ويقف (أندريه جيد) طويلاً عند هذه المعضلة، ويبدأ بطرح الحقيقة التي تسعى الماركسية إلى تجاهلها وإنكارها في هذا المجال «إن البشرية معقدة التركيب ـ وهذا أمر ينبغي أن يكون مفهوماً ـ وأن كل محاولة للتبسيط، وكل جهد يأتي من الخارج لصياغة كل شيء، وكل فرد حسب نموذج عام هو جهد خطر وضار وحقيق بالنقد. وإذا كان هذا هو الشأن بالنسبة إلى عامة الناس؛ فهو بالنسبة إلى الأديب والفنان أشد خطراً، وأعظم شراً.

ويمضي بعيداً إلى القول: إنني أعتقد أن القيمة الحقيقية للكاتب هي في قوته الثورية، أو بمعنى أدق ـ فلست من الغباء بحيث أعزو القوى العقلية والفنية لليساريين وحدهم ـ في قوة معارضته. إن الفنان العظيم هو بالضرورة ذو شخصية تختلف عما اعتاد عليه الناس، ولا بد له من أن يسبح في مواجهة تيار عصره، فما الذي سيحدث في الاتحاد السوفيتي في النهاية عندما تزيل الدولة الجديدة كل ما يدعو الفنان إلى المعارضة؟ وما الذي

سيحدث للفنان نفسه حين لا يجد لديه إمكانية المعارضة؟ ألن يبقى أمامه سوى أن يسبح مع التيار؟ إنه سيكون بدون شك قادراً على قيادة الثورة، وتأمين انتصارها طالما أن النضال لا يزال مستمراً والنصر لم يستكمل بعد، ولكن ما الذي سيحدث بعد ذلك؟ إن هذا بالضبط هو الذي يجعلني أنظر إلى الاتحاد السوفيتي بكثير من القلق، وهذا السؤال الحيوي هو الذي كان يشغل ذهني قبل أن أذهب إلى روسيا، فلما ذهبت لم أجد له جواباً شافياً. وفضلاً عن ذلك ما الذي سيحدث للفنان المبدع الأصيل؟ لقد أخبرني أحد الرسامين الذين التقيت بهم في روسيا أن الدولة لم تعد في حاجة إلى الإبداع أو الأصالة، وأن الأوبرا التي لا يأخد منها العامل نغماً يستطيع أن يتغنى به ويصفّر بعد خروجه من المسرح لا فائدة فيها لدولة العمال، وأن ما تحتاجه الدولة حقاً هي الكتابات والرسومات والأعمال التي يمكن إدراكها، والإحاطة بها في سهولة ويسر. فلما قلت أنا معترضاً بأن أعظم الأعمال الأدبية والفنية ـ بما فيها تلك التي أصبحت فيما بعد شائعة مشهورة ـ لم تلق التقدير والعرفان أبداً عند أول العهد بها، أو لم تلقه إلّا من عدد قليل مختار، أجاب معترفاً بأن بتهوفن نفسه ما كان يمكنه في الاتحاد السوفيتي أن يستأنف السير بعد فشله في البداية، ثم أضاف يقول: (إن الفنان هنا يجب أولاً وقبل ك ل شيء أن يكون منسجماً مع سياسة الحزب، وإلا فإن أعظم الأعمال الفنية لن تعتبر سوى مجرد (شكلية) (هذا هو اللفظ الذي يستعمل الآن في روسيا؛ ليعبروا به عن الشيء الذي لا يعجبهم). ومضى الرجل يقول: (نحن نريد أن نخلق فناً جديراً بالأمة العظيمة التي نحن فيها الآن) قلت له: إن هذا معناه إلزام جميع الفنانين بأن يصبحوا (مثاليين)، وأن أفضلهم وأشدهم أصالة وإبداعاً لا يمكنهم أن يوافقوا على امتهانهم والخضوع لمثل هذه (التعليمات)، ولذلك سوف يلجؤون إلى السكوت والخمود، فتصبح الثقافة التي يحرص القادة على نشرها وتمجيدها شيئاً

يستحق الرثاء والازدراء. وهنا قال: إنني إنما أتحدث الآن كبورجوازي أما هو فإنه من جانبه مقتنع بأن الماركسية؛ التي أنجزت في الحقول المختلفة أعظم المهام، سوف تنتج أيضاً أعمالاً أدبية وفنية عظيمة، وأن الأمر الوحيد الذي أخر ظهور هذه الأعمال الفنية هو اهتمام الفنانين الزائد بشكليات الفن وطرازه البالي. لقد كان يتكلم وصوته يرتفع باستمرار حتماً بدا كأنه يلقي محاضرة، أو يتلو درساً حفظه عن ظهر قلب، فلم أستطع أن أصبر على الاستماع أكثر من هذا وغادرته دون جواب. ولكن الرجل لم يلبث أن جاء إلى غرفتي بعد قليل، واعترف بأنه في دخيلته متفق معي في الرأي، ولكنه لم يستطع أن يعلن رأيه هذا ونحن في الردهة، فقد كان هناك من يستمعون إلى الحديث، وهو يحتاج إلى موافقة السلطات وعونها لمعرضه الذي سيفتتحه في المستقبل القريب.

ويخلص (جيد) إلى القول «.. بأن الثقافة تكون دائماً في خطر حيث لا يمارس النقد بحرية كاملة. إن كل عمل لا يتفق مع خطة الحزب يذم في روسيا ويعاب، والجمال هناك يعتبر شذوذاً بورجوازياً، والفنان الذي لا يساير خطة الحزب مهما عظمت مواهبه مضطر أن يعمل في جوّ من الإهمال والنسيان ـ إن سمح له أن يعمل على الإطلاق ـ أما إذا ساير وامتثل؛ فإنه يتلقى المكافأة والمديح. إن من السهل على المرء أن يرد له الفوائد التي يمكن أن تنهال على حكومة من اختيارها للجائزة فناناً يستطيع أن يتغنى بمدح نظامها وسياستها، كما أن من السهل أيضاً أن ندرك الفوائد التي تنهال على الفنان ذاته إذا كان على استعداد للتغني بمدح الحكومة التي تعطيه بمثل هذا السخاء: ص٢٣٢ ـ ٢٣٤».

ويحدثنا (جيد) عن إحدى تجاربه في هذا الصدد، فيقول: «لقد دعيت في لتنغراد للتحدث إلى جمعية للكتاب والدارسين، فلما قدمت إلى اللجنة المسؤولة نصّ الخطاب أخبرت بأنه سيعتبر غير مناسب؛ لأنه لا يتفق مع

سياسة الحزب، وكانت الصعوبات التي عرضت حينئذ من الكثرة والالتواء بحيث اضطررت في النهاية إلى إلغاء الخطاب كله، وكان نصّ الخطاب كالآتي»... إن غالبية الشعب، حتى ولو كانت تشتمل على أفضل الأفراد، لا تستسيغ ما كان جديداً أو صعباً من الأعمال الفنية، وإنما تستسيغ فقط ما يسهل فهمه، والإحاطة به، أي ما هو عادي لا إبداع فيه، وينبغي أن نذكر دائماً أن في المحيط الثوري كما في المحيط البورجوازي، أعمالاً عادية، وكليشات خالية من الإبداع... إنني أخشى أن كثيراً من الأعمال الفنية والأدبية المشربة بروح العقيدة الماركسية الصافية؛ التي يعزى إليها نجاح هذه الأعمال الوقتي، لن تشم فيها الأجيال المقبلة إلا رائحة المعمل، أما الأعمال الفنية التي تستعصي على النسيان، فهي تلك التي ترتفع فوق مشاغل العصر ومسائله. لقد أصبح الفن اليوم ـ بعد انتصار الثورة ـ في خطر عظيم لا يقل عن خطر العهود الظالمة المضطهدة، خطر أن يصبح تابعاً للمذهب. إن الثورة المظفرة لا بد وأن تمنح الفنان (الحرية) قبل أي شيء آخر، فإن الفنان بدون الحرية الكاملة يفقد قيمته ومعناه. ولما كان هتاف الجماهير وتصفيقهم يعني النجاح، فإن الشهرة والجزاء ستكون من نصيب تلك الأعمال الفنية والأدبية التي تستطيع الجماهير أن تستوعبها وتدركها دون جهد، ولذلك فإنني كثيراً ما أسائل نفسي، وأنا متوجس قلق: أليس مصير أشخاص من أمثال (كيتس) أو (بودلير) أو (ريمبود) إن وجدوا في روسيا السوفيتية اليوم أن يذبلوا ويذووا دون أن يشعر بهم أحد؛ لأنهم بسبب أصالتهم، أو قوة ابتكارهم لم يتح لأصواتهم أن تعلو وتنتشر... وقد تقولون: إننا اليوم لسنا في حاجة إلى (كيتس) أو (بوْدلير) أو (ريمبود) وأن هؤلاء لا قيمة لهم إلّا باعتبارهم يصورون المجتمع المضمحل المحتضر؛ الذي أنتجهم، بل قد تقولون: إنهم إن لم يستطيعوا أن يظهروا ويسودوا فذلك من سوء حظهم، ومن حسن حظنا نحن، إذ لم يعد هناك شيء نحتاج

أن نتعلمه من أمثالهم، أما الكتاب الذي يمكنهم أن يعلمونا شيئا جديداً، فهم أولئك الذين لا يشعرون بالغربة في مجتمعنا الجديد، وهذا معناه بعبارة أخرى أولئك الذين يتفقون مع العهد الحاضر، ويتملقونه. أما أنا فأعتقد أن الإنتاج الفني الذي يتملق ويمتدح ضئيل في قيمته التربوية، وأن الثقافة عليها أن تتجاهل مثل هذا الإنتاج إن كانت تريد أن تتقدم. أما عن الأدب الذي يحضر مهمته في تصوير المجتمع كما هو فقد عرفتم رأيي فيه. إن دوام التأمل الذاتي والإعجاب بالنفس قد يصلح في المراحل الأولى لمجتمع جديد، أما أن تستمر هذه المرحلة حتى النهاية، فذلك أمر يستدعي الأسى والأسف: ص٢٣٦ ـ ٢٣٨».

و (ستيفن سبندر) يطيل الوقوف هو الآخر عند هذه المعضلة: الفن الذي يراد له أن يصير أداة رخيصة، مسطحة، لخدمة الأيديولوجية.. ويحكي بعض تجاربه ومشاهداته في هذا المجال «لقد لاحظت ـ يقول سبندر ـ بين رجال الفكر الشيوعيين خلال سنة ١٩٣٠ وما بعدها نوعاً من السلوك قد أصبح اليوم في أوروبة الشرقية أمراً رسمياً مقرراً في نقابات الكتاب التي تملي على القصصيين والشعراء، كيف ينبغي أن يفكروا ويشعروا. لقد كانت المشغلة الرئيسية لمجموعة الكتاب الذين التقوا لبحث مشكلة الفن والمجتمع الأزلية، هي أن الأدب ينبغي أن يشرح ويعرض نظريات ماركس حول سموّ الطبقة العاملة، وحول ضرورة الثورة. إن هذه النظرية العقلية إلى المجتمع تمتدّ بالضرورة بعيداً وراء أي خبرة فردية، ومجال الخبرة الوحيد هو أن تفسر وجهاً من وجوه خطة مقررة انتهى إليها الكاتب دون اعتماد على الخبرة. ومهما بلغ من إخلاص الكاتب للماركسية؛ فإن تسلط نظرية معينة على عقله سابقة لكل خبرة، لا بدّ وأن تكون له نتائجه الحتمية، فإنه لما كان أهم شيء هو أن يكون الكاتب مؤمناً بالنظرية الماركسية، ينتج عن ذلك أن أكثر الكتاب إيماناً بالماركسية، وتعصباً لها، وهم في معظم الحالات

أسوأ الكتاب تصبح لهم الأفضلية على أولئك الكتاب المتواضعين؛ الذين يعتمدون في فنهم وأدبهم على الخبرات قبل كل شيء. إن هذا يعني أن يصبح حملة النظرية والمبدأ بشكل آلي نقاداً أدبيين يحللون الأدب كله، ماضيه وحاضره، تبعاً لآراء الكاتب وأفكاره.

«لقد سمعت شاعراً شيوعياً يوضح لجمعية أدبية في (هيستيد) في الاحتفال بذكرى الشاعر (كيتس)، كيف أنه رغم أن كيتس لم يكن ماركسياً إلا أننا نستطيع على الأقل أن نزعم أنه لكونه ولد من أب سائس للخيل، وأصابه مرض السلّ فلم تعالجه الدولة، له فضل كونه ضحية من ضحايا الرأسمالية. كذلك كان هذا الشاعر نفسه هو الذي كتب حين انتحرت (فرجينيا وولف) بأسلوب من يهنئها على اختيارها طريق الضرورة التاريخية، ويلمح إلى أننا نتوقع من بقية الكتاب البورجوازيين أن يحذوا حذوها.

«لقد جلست أنصت باشمئزاز إلى الصياح التعسفي لذوي المواهب الهزلية، فشعرت بشيء من الخزي لهذا الادعاء بأن نظرية سياسية معينة على المجتمع يمكن أن ترفع حاملها إلى وضع يصبح فيه قادراً على رفض نتائج البصيرة العبقرية، إلّا إذا أثبت هذا النتاج أنه تطبيق للنظرية السياسية على المادة الجمالية الفنية. ولم يكن نفوري أقل من ذلك تجاه هذا النقد الأدبي الماركسي الكثير الذي ينظر إلى الأدب على أنه مجموعة من الأساطير التي يخترعها الكتاب بطريق شعوري أو لا شعوري؛ ليخدموا بها مصالح طبقة صاعدة في التاريخ. إنني أعتقد أن شعراء مثل دانتي وشكسبير، رغم أنهم كانوا بدون شك من رجال عصرهم ومن المفكرين السياسيين، إلّا أن خبراتهم لها ناحية سامية فائقة ترتفع بهم فوق المصالح الاجتماعية البشرية تماماً. إن المجتمع قد يسير وراءهم في إلهامات وكشوف مضيئة عن طبيعة الحياة تخرج به تماماً عن نطاق مشاغل أية حقبة تاريخية معينة، فالمجتمع بهذا المعنى قد يسمو عن طريقهم، وليست تجلياتهم وكشوفهم حينئذ مجرد أمنيات بائدة من أماني مجتمعهم.

ويواصل (سبندر) تحليله فيقول: إن معتقدات الشعراء عندي وحي مقدس، وكشف عن حقيقة الحياة وطبيعتها قد لا أشاركهم الإحساس به، ولكنني لا أحب أن أبطله باعتباري إياه (ظاهرة اجتماعية). إن الأدب إن كان يعلمنا شيئاً فهو أن الإنسان ليس سجين مجتمعه تماماً، بل إن المجتمع قد يتعلم من الفن. والأدب كيف يهرب من هذا السجن. إن عدم الإيمان بأن الأدب هو من بعض جوانبه. نقل للخبرات الفريدة التي تمر بالفنان كفرد، يعني أننا نعتبر الأدب والفن مجرد تعبير عن حاجات اجتماعية، وما كان الشعراء و الكتاب لا يعتبرون أقدر الناس على الحكم على الأفكار؛ التي تعبر عن نمو المجتمع وتطوره، فإن هذا يعني أن أصحاب النظريات من رجال السياسة في موقف من يملي على الأدباء ما يطلبه المجتمع من فنهم وأدبهم، وقد وجدت أن هذا هو فعلاً موقف الشيوعيين واتجاههم.

«إنني أذكر جيداً ذلك الاجتماع الذي عقده منظمو (مسرح المجموعة) لبحث تمثيلية شعرية من تأليفي كانت قد مثلت على المسرح هي (محاكمة قاضي)، فقد قامت فتاة شيوعية حسنة الهندام تحتج على التمثيلية، وتقول: إنها أصيبت هي وزملاؤها الشيوعيون بخيبة أمل كبيرة، فقد كانوا يتوقعون أن تتحدث التمثيلية عن وضع يكون فيه الفاشيون رأسماليين والأحرار ضعافاً والشيوعيون على حق - وهو الأمر الذي يعرفونه جيداً - ولكن التمثيلية بدلاً من ذلك أظهرت ميلاً إلى العطف على وجهة نظر الأحرار، يضاف إلى ذلك أنه قد بدا في الفصل الأخير عنصر التصوف، وليس مذهب الأحرار أو التصوف هو الذي نريده من الكتاب الآن، بل نريد الحديث عن الشيوعية المكافحة.. إلخ.

«إن وجهة نظرها تشبه تماماً وجهة نظر (هاري بوليت) الذي كان كلما لقيني يقول: (لم لا تكتب أغنيات للعمال كما فعل (بيرون) و (شيللي) و(ويردسويرث)؟ وهو سؤال لا جواب عليه إلّا إذا شاء الإنسان أن يجلب لهؤلاء الشعراء بعد وفاتهم خزياً، لا ينفك عنهم.

ويخلص (سبندر) إلى القول «بأن فتاة شيوعية كهذه أو رجلاً مثل (هاري بوليت) قد تبدو أمثلة فجّة، غير أن ستالين نفسه يشكل مثالاً أكثر فجاجة، وإن كان أقوى فعالية وأثراً، إذ كثيراً ما يعبر عن قدر كبير من الفجاجة والغشم بنوع من الحذق والدهاء. لقد حدث مثلاً في تشيكوسلوفاكيا في عام ١٩٤٧ أن جعل أستاذ اللغة الروسية في إحدى الجامعات الكبرى، وهو نفسه روسي شيوعي على قدر كبير من الذكاء والسحر، يدافع عن هجوم اتحاد العمال السوفيتي على (باسترناك) و (زوشفكو) وغيرهما على أساس أن روسيا ليست في حاجة إلى كتاب مجيدين كان يقول: (إن هؤلاء هم حقاً أعظم كتابنا، ولكننا لا نستطيع أن نسمح لوجود كتاب مجيدين. إن أفضل شعرائنا يكتبون القصائد التي تثير الكآبة في نفوس الناس؛ لأنها تعبر عن إحساس انتحاري بتفاهة الحياة، وخلوها من الهدف، ونحن نريد من الناس أن يجدّوا ويعملوا كما لم يعملوا من قبل، ولذلك لا يمكن أن نسمح للكتاب بأن يقولوا أنهم ليسوا سعداء.

«. . . إن الفنون في روسيا قد تدهورت فعلاً إلى حد كبير، ومن العجيب أن الشيوعيين أنفسهم يعترفون بهذا أحياناً، فقد أوضح لي (إيليا اهرنبغ) عام ١٩٤٥ في باريس أن الروس لن يشتركوا في معرض للرسوم العالمية؛ لأنه لم يكن لديهم رسامون مجيدون. . وأن روسيا لا تتميز إلا في الموسيقا، إلّا أن شيوعياً مجرياً أخبرني بأن الروس قد قضوا على الأدب والرسم في روسيا، وأنهم دائبون اليوم في القضاء على الموسيقا: ص٣٣٠ ـ ٣٣٤».

٣

وثمة خصيصة سيئة اشتهر بها الشيوعيون، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بموقفهم الكلائشي من الفكر، والثقافة عموماً، وبتشنجهم إزاء التفوق الفكري والإبداعي الذاتي اللذين ينبثقان بالضرورة عن الحرية) التي يقفون منها موقف العداء والازدراء. . تلك هي تحقيرهم (للمثقف) ووضعه دائماً في

درجة أدنى في السلّم الاجتماعي، هنالك حيث يقف أبناء الطبقة العاملة في القمة، وحيث يتوجب على المثقف أن ينسلخ عن تكوينه الفكري.. أن يجري عملية (إخصاء) عقلي، إذا اقتضى الأمر، لكي يكون أكثر قدرة على الانخراط في صفوف البروليتاريا من أجل استرداد احترامه المفقود!! «لقد كانت الظاهرة الواضحة في الحزب في تلك الفترة ـ كما يروي كستلر ـ هي عبادة الطبقة العاملة، واحتقار الطبقة المستنيرة، مما كان يشكل كابوساً وعقدة مؤلمة لكل رجال الفكر والأدب الشيوعيين؛ الذين انحدروا من الطبقة المتوسطة. لقد كان ينفث في روعنا وعقولنا ليل نهار أننا عالة على هذه الحركة ولسنا من أهلها، كانوا مضطرين أن يحتملونا لأن لينين قال بهذا، ولأن روسيا لم تكن تستطيع الاستغناء عن الأطباء والمهندسين والعلماء الذين ينتمون إلى الطبقة المستنيرة لجيل ما قبل الثورة، كما لم تكن تستطيع الاستغناء عن الخبراء الأجانب البغيضين.. كان أفراد الطبقة العاملة هم (ذوو الدم الآري) في الحزب، وكان للمنشأ والأصل والآباء والأجداد من الأهمية سواء عند الانتساب إلى الحزب أو خلال عمليات التطهير الروتينية السنوية مثل ما كان للدم الآري عند النازيين. أما النموذج الأسمى للطبقة العاملة فكان عمال المصانع الروسية، والمختار من بين هؤلاء عمال مصانع بوتيلوف في لينينغراد وعمال حقول الزيت في باكو. وكان المثل الأعلى للطبقة العاملة في كل الكتب التي قرأناها أو كتبناها دائماً رجلاً عريض المنكبين تبدو في تقاطيع وجهه الصراحة والبساطة، كما كان ذا وعي طبقي كامل وذا تحكم في غريزته الجنسية، وكان قوياً صموتاً رقيق القلب، فإذا لزم الأمر كان قاسياً عنيفاً، وكان ذا قدمين كبيرتين ويدين خشنتين وصوت عميق جميل يساعده على ترتيل الأغاني الثورية. ولم نكن ننظر إلى غير الشيوعيين من أفراد الطبقة العاملة على أنهم من الطبقة العاملة الأصلية. ولما لم يكن من الممكن أن توجد حركة دون بطل يمثلها، فقد كان بطلنا

الرفيق إيفان إيفانوفتش من مصانع بوتيلوف، ولم يكن لفرد من الطبقة المستنيرة أن يصبح عضواً أصيلاً في الطبقة العاملة، ولكن كان من واجبه أن يصبح قريباً من هذا المثل الأعلى قدر المستطاع، فكان بعضنا لكي يصلوا إلى هذا الهدف يتخلون عن ربطة العنق، ويلبسون صديريات تشبه صديريات العمال ويسوّدون أظافرهم. إلا أن هذا الأسلوب كان يقابل بالاستنكار باعتباره نوعاً من الاحتيال والتعاظم وتقليد الكبار، وإنما الطريقة الصحيحة ألا يكتب الإنسان أو يقول أو يفكر في شيء لا يستطيع أن يحيط به الكنّاس في الطرقات. لقد كنا نلقي بمتاعنا العقلي كما يفعل المسافرون في سفينة أشرفت على الغرق، حتى لم يبق لنا إلّا الحدّ الأدنى الضروري من العبارات المعدّة والكليشات (المنطقية الجدلية) والمقتبسات الماركسية التي يتألف منها أسلوب ستالين ومن يقتدون بهديه. لقد كان مما يسبب للإنسان تأنيب الضمير دائماً أن يكون قد تلقى نوعاً من التربية البورجوازية، أو أن يجد من نفسه القدرة على أن يرى للمشكلة الواحدة جوانب متعددة لا جانباً واحداً كما هو المطلوب. كنا نسعى جاهدين لأن نكون موحدي التفكير بسطاء العقول، وكنا نعتبر هذا الخصاء العقلي ثمناً زهيداً ندفعه راضين في سبيل التشبه بمثلنا الأعلى إيفان إيفانوفيتش: ص٥٩ ـ ٦١».

ويتحدث (ريتشارد رايت)، الروائي الأمريكي الزنجي، عن تجربته مع الشيوعيين كأديب ورجل فكر، فيمنحنا مثلاً واقعياً مشهوداً عن الاحتقار الذي يناله المفكر في الجماعة الشيوعية، وعن العقدة المستعصية التي تحكم نظرة الشيوعي وسلوكه إزاء المثقف: «ذهبتُ إلى أول اجتماع لي في الخلية في القسم الجنوبي من المدينة، وقدمت نفسي إلى منظم الخلية الزنجي. فقال كاشفاً عن أسنانه: مرحباً بالرفيق، إنه ليسرّنا أن يكون بيننا كاتب مثلك، فقلت: لست كاتباً كما تظن. وبدأ الاجتماع، وكان فيه ما يقارب عشرين زنجياً، وجاء أوان تقديم تقريري، فأخرجت مذكراتي وأخبرتهم عن كيفية

انضمامي إلى الحزب، وعن المقالات القليلة الشاردة التي نشرت لي.. ثم انتظرت قرارهم. ولاحظت أن هناك سكوناً مطبقاً، فنظرت حولي لأجد معظم الرفاق منكسي الرؤوس صامتين، ثم أدهشني أن أرى ابتسامة عابرة على شفتي امرأة زنجية. ومضت الدقائق فرفعت المرأة الزنجية رأسها ونظرت إلى منظم الخلية الذي أخمد ابتسامة بدت على شفتيه، وهنا انفجرت المرأة ضاحكة وقد مالت إلى الأمام ودفنت وجهها بين يديها، وجلست أحملق حولي وأنا أتساءل: هل كان مني ما يجلب الضحك؟ وأخيراً قلت لهم: ماذا هناك؟ فعمت القهقهة جميع الأعضاء، ثم نظر إلي منظّم الخلية الذي كان يعبث بطرف قلمه إلى أعلى فقال: لا بأس أيها الرفيق إنما نحن مسرورون أن يكون معنا في الحزب كاتب. وتلا ذلك ضحكات أخرى مكتومة، فقلت لنفسي: أي نوع من الناس هؤلاء؟ أقدم لهم تقريراً جدياً فلا أسمع إلا قهقهة؟ ثم قلت باضطراب: لقد صنعت أقصى ما استطعت، وأنا أعلم أن الكتابة ليست أساسية أو ضرورية، ولكني لو أعطيت وقتاً فلعلي أقوم ببعض العمل النافع. فقال المنظم الأسود: نحن نعلم أنك تستطيع أيها الرفيق!!

«لقد كان في نغمة صوته من معنى الرعاية والمواساة ما لم أجده في صوت الرجل الأبيض في الجنوب، فأغضبني ذلك. لقد كنت أحسب أنني أعرف هؤلاء الناس، ولكن وضح الآن أنني لم أكن أعرفهم. وخطر ببالي أن أحتج على هذا الموقف، ولكن الحذر دفعني إلى أن أبدأ ببحث هذا الأمر مع آخرين.. وخلال الأيام التالية علمت بما ألقيت من أسئلة في حرص وحذر، إنني كنت أبدو لهؤلاء الشيوعيين الزنوج عنصراً عجيباً، وقد أذهلني ما علمت من أنهم وضعوني في قائمة (رجال الفكر) رغم أنني ما كنت قد درست أكثر من المدرسة الثانوية، وقد تساءلت ما معنى (رجل الفكر)؟ لقد كنت أخشى أن أرفض على أساس أنني غير متقدم من حيث الوعي السياسي، أو أن يقولوا أن عليهم أن يفحصوا شأني أولاً، ولكن

شيئاً من ذلك لم يحدث، وإنما ضحكوا فقط. لقد أحزنني أن أعلم أن كل تعليقات الشيوعيين السود كانت تدور حول حذائي اللامع، وقميصي النظيف، وربطة العنق التي كنت ألبسها، كما بدت لهم طريقتي في الكلام بعيدة عنهم كل البعد، فقال أحدهم: إنه يتكلم ككاتب، وكان هذا كافياً لأن يدمغني إلى الأبد على أنني بورجوازي: ص١٥٤ ـ ١٥٦».

ويواصل (رايت) حديثه فيقول «.. ويوماً.. التفت إليّ أحد الرفاق، وقال بوقار: إن (رجال الفكر) يا (رايت) لا ينسجمون عادة مع هذا الحزب. فقلت معترضاً: ولكني لست من رجال الفكر، إني أكنس الشوارع لكي أحصل على لقمة العيش. وكنت فعلاً في ذلك الحين أتناول ثلاثة عشر دولاراً في الأسبوع من جمعية الإسعاف مقابل كنس الشوارع. قال: هذا لا يغير من واقع الأمر شيئاً، إن لدينا سجلاً بالمتاعب التي لقيناها من (رجال الفكر) في الماضي، وتقدر نسبة من يبقى منهم في الحزب بثلاثة عشر في المئة.

ـ ولماذا يتركون؟ ما دمت تصرّ على اعتباري من رجال الفكر؟

فقال: معظمهم يترك من تلقاء نفسه.

قلت: حسناً، أنا لست أترك من تلقاء نفسي.

فقال بأسلوب التلميح: بعضهم يطردون.

ـ لماذا؟

قال: بسبب المعارضة لسياسة الحزب.

ـ ولكني لم أعارض شيئاً في سياسة الحزب.

قال: سوف يكون عليك أن تثبت إخلاصك الثوري... ثم هز رأسه وأردف: لقد كان على الاتحاد السوفيتي أن يقتل الكثير من (رجال الفكر).. ص١٥٧ ـ ١٥٨).

قال لي أحد الرفاق: إننا نريدك أن تنظم لجنة لمحاربة غلاء أسعار المعيشة. قلت متعجباً: أسعار المعيشة! وما يدريني أنا بهذه الأشياء؟ قال: هذا أمر سهل، يمكنك أن تتعلم.

«لقد كنت وقتها غارقاً في قصة أكتبها، وها هو ذا يخرجني من هذا ليطلب إليّ تنظيم جدول بأسعار البقالة والخضراوات. قلت لنفسي: إنه لا يرى لما أفعل أية قيمة. وقلت له: أيها الرفيق نيلسون، إن الكاتب الذي لم يكتب بعد شيئاً ذا قيمة هو من أكثر الناس تشككاً، ويمكن أن تعتبرني الآن من هذه الفئة، ومع ذلك فأنا أعتقد أنني أستطيع أن أكتب، ولا أريد أن أسألكم أي مميزات خاصة، ولكنني الآن في وسط كتاب أؤلفه، وآمل أن أنتهي منه في ستة أشهر أو نحوها، فدعوني أولاً أقتنع بأن من الخطأ محاولتي أن أكون كاتباً، وعندئذ فسوف أكون معكم إلى آخر الطريق.

«فاستدار في كرسيه، ولوح بيده كأنما يطرد حشرة تضايقه، ثم قال: إن عليك أن تصل إلى جمهور الناس.

قلت: إنك قد رأيت بعض إنتاجي، ألا ترى أنه يبيح أن تعطوني فرصة؟

قال: إن الحزب لا يمكنه أن يتعامل مع عواطفك وإحساساتك.

فقلت: لعلّ المسألة أنني لست أتلاءم مع الحزب؟.. إنني أقول ما أحس به.. لقد لقيت من المتاعب في هذا الحزب ما ليس بالقليل.

قال وهو يهز رأسه: إن مشكلتك هي أنك اندمجت أكثر من اللازم مع أولئك الفنانين البيض في الطرف الشمالي، بل إنك لتتكلم مثلهم، ولكن عليك أن تعرف أهلك وقومك.

فأجبت، وأنا على ثقة من أنني لن أستطيع التفاهم معه: أعتقد أنني أعرفهم، لقد دخلت ثلاثة أرباع المساكن الزنجية في الطرف الجنوبي... ص١٧٨ ـ ١٧٩».

وفي محاولة من (ريتشارد رايت) لإدراك السبب في كراهية الشيوعيين (لرجال الفكر) ـ كما يسمّونهم ـ رجع بفكره إلى الوراء، إلى ما كان قد قرأه عن الثورة الروسية، لقد كان يعيش في روسيا القيصرية ملايين من الفقراء الجهلاء، يستغلهم ويسخرهم عدد قليل من النبلاء المثقفين المتعجرفين، فأصبح طبيعياً بالنسبة للشيوعيين في روسيا أن يربطوا بين الخيانة وبين الثقافة والفكر «ولكن العالم الغربي كان يوجد فيه أمر حيّر الحزب الشيوعي وأعياه ذلك، هو كثرة من ثقفوا أنفسهم بأنفسهم رغم عدم مساعدة الظروف، بل لقد كان الزنجي الواقع في شرك الجهل والاستغلال مثلي يستطيع أن يتعلم كيف يقرأ ويفهم الدنيا التي يعيش فيها ما دامت لديه العزيمة والرغبة، وما كان الشيوعيون يستطيعون أن يفهموا أمثال هؤلاء: ص١٩١». فما دام أن (التعاليم) تقول لهم: إن المثقف هو بورجوازي بالضرورة، وأن (رجال الفكر) لا ينسجمون عادة مع الحزب.. فليكن هذا الذي تقوله التعاليم عصابة يشدون بها على أعينهم كيلا يروا ما يناقضها أو ينفيها، فيقعون تحت طائلة العقاب.. أو تأنيب الضمير!!

إن محرر الكتاب الذي بين أيدينا (ريتشارد كروسمان)، الفيلسوف الاشتراكي البريطاني، يقف هو الآخر عند هذه الخصيصة التي تعد ملمحاً من أهم ملامح المجتمع الشيوعي، فيقول: «إن من أعجب ما كشفت عنه السير (التي يتناولها الكتاب) هو موقف الشيوعيين المحترفين تجاه المتحولين إلى الشيوعية من رجال الفكر. إنهم لم يكتفوا بالاستياء منهم والشك فيهم، بل كانوا فيما يبدو يتعمدون تحقيرهم وتعذيبهم فكرياً ونفسياً، وكانت هذه المعاملة في البداية تثبط رجل الفكر، وتزيد من شعوره بالضعة أمام أبناء الطبقة العاملة الحقيقيين، فكان عليه أن يسعى كي يحصل بطريقة ما تلك الصفات التي يعتقدها أصيلة في الطبقة العاملة، وذلك بتدريب عقله وتغيير أفكاره، إلّا أن هذا الاتجاه الذهني كان يتغير بالطبع حالما يتعرف رجل

الفكر الشيوعي على الأحوال والأوضاع في روسيا. فقد كان يحل محل الشعور بالضعة إيمان بأن على الطبقة الوسطى أن تجلب النور والثقافة للطبقة العاملة.. وكان هذا الإيمان بداية الصحو واليقظة.. ومهما كان الأمر فإن وحشية المعاملة التي يلقاها رجل الفكر الغربي أمر لا جدال فيه، ولو أن الكومتنرين قد أظهر أي قدر من التقدير والاحترام لهذا الرجل لأمكن أن يكسب تأييد القسم الأكبر من الفكر التقدمي في العالم الغربي، إلا أنه بدلاً من ذلك كان كأنما يكره هذا التأييد، بل ويبذل كل محاولة للخلاص منه: ص١٤، ١١».

إنها - مرة أخرى - حالة التحجر والكلاشية في مجابهة عالم لا يكفّ عن التمخض والتحرك والتجدد والتغير.. وستجد الماركسية نفسها يوماً وقد بدأت تتحقق من هذا عبر العقود الأخيرة من التجربة، في موقف لا تحسد عليه فإما أن تتكسر وتتفتت، وإما أن تنفتح وتتجدد، وتكتسب مزيداً من المرونة والتنوع والامتداد.

وفي كلتا الحالتين ستفقد الماركسية إلزامها التاريخي، وحتميتها الجبرية، وسمتها (العلمية).. وسيغدو (ماركس) في نظر الماركسيين الذين شبّوا عن الطوق، وتجاوزوا حالة التخدير والتحجر: رجلاً اجتهد فأخطأ وأصاب، ولكنه ليس بحال (النبي العالم) الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه!!

٤

والشيوعية لا تقف عند حدّ مسخ الفكر البشري، ولكنها تتعدى ذلك فتمسخ الإنسان.. ومن خلال صيغ مختلفة وطرائق شتى في التربية والتوجيه والعمل، وزوايا رؤية متعددة.. لكنها جميعاً تصب في بؤرة واحدة، تتم عملية المسخ هذه فتفقد الإنسان إنسانيته.. حيناً عن طريق تدمير فكره كما رأينا، وحيناً عن طريق سحق حريته، وحيناً ثالثاً عن طريق إلغاء كيانه

المتفرد، ودمجه قسراً في التيار العام، رقماً من الأرقام، وواحداً من قطيع تتشابه ملامحه، ويستوي فيه الجميع.. وحيناً رابعاً عن طريق تخويفه الدائم وإرهابه المستمر الذي يلاحقه كالظل فيصيبه بالازدواجية والنفاق، ويسوقه إلى مواقع الانتهازية واللاأخلاقية، ويدمّر سويته النفسية، فيجنح به بعيداً عن الاعتدال والموضوعية، والقصد في نظرته للأشياء والظواهر وتعامله معها.. وحيناً خامساً عن طريق تعبيده لشخص الطاغية، واستلاب كل مقوماته الذاتية وعناصر تحرّره الوجداني؛ لكي ما يلبث أن يفنى في كيان الزعيم، كما كان قد أفني في كيان المجتمع أو الطبقة، وكما كان قد أفني في كيان العقيدة الماركسية أو الحزب الشيوعي.

والذي يتبقى بعد هذا كله هو (المسخ) وليس الإنسان.. من أجل ذلك يصرخ (كستلر) متمرداً على التعاليم والصيغ الشيوعية التي تسعى إلى تضييع الإنسان «لقد تعلمت أن الإنسان هو الحقيقة، أما الإنسانية فتجريد، وأن الناس لا يمكن أن يعاملوا على أنهم وحدات في عملية حساب سياسية، لأنهم يتصرفون كرموز الصفر واللانهائي التي تعطل كل العمليات الرياضية، وأن الغاية لا تبرر الواسطة إلّا في حدود ضيّقة إلى أبعد الحدود، وأن علم الأخلاق ليس شيئاً تابعاً للمنفعة الاجتماعية، وأن البرّ ليس عاطفة بورجوازية تافهة، بل هو القوة الجاذبة التي تمسك المدنية في مدارها. لقد كان كل ما تعلمته يتناقض مع العقيدة الشيوعية التي آمنت بها: ص٨٣».

ومن أجل ذلك يرفع (جيد) هذا النداء «إن هذا الإقفار لرأس المال الإنساني أشد إثارة للأسى والألم؛ لأنه يتم بشكل غير ملحوظ، ولأن أولئك الذين يختفون، أو يرغمون على الاختفاء، هم من بين أشجع وأبرز من يتميزون عن جمهرة الناس، ويرفضون الاندماج في هذا النسق المطرد المتشابه، إنه ليبدو لي أنني أسمع في الظلام من حولي أصوات ألوف من المنفيين؛ الذين لم يستطيعوا أن يخضعوا أو يحنوا ظهورهم، إن أصوات

هؤلاء الضحايا هي التي تؤرقني في الليالي، وتطرد النوم عن عيني، وإن صمتهم الجبري هو الذي يدعوني الآن إلى كتابة هذه السطور: ص٢٢٩».

ومن أجل ذلك يؤكد (فيشر) أنه «ينبغي ـ قبل كل شيء ـ على من تبرّأ من شرور الدكتاتورية، كما تبرأ من الشرور التي في الديمقراطية أن يهتم بالكائن البشري، إن كل الأهداف، كالاستقلال الوطني، والعالمية، والتقدم الاقتصادي والعلمي، والسلام القويم، وصيانة الرأسمالية، وإقامة الاشتراكية، إلى آخر ما هنالك ليست بها قيمة مجردة، وإنما قيمتها في نفعها للرجال والنساء والأطفال الذين لا يتم شيء على ظهر هذه الأرض إلّا بهم، وقد ينسى الإنسان هؤلاء في حماسه لمذهب أو عقيدة، أو يفترض أنه يمكنهم أن ينتظروا، أو يتصوروا أنهم لا يكترثون. إن الإنسان في استغراقه في مثله الأعلى قد يتصور أن من الممكن التضحية لجيل من الأجيال في سبيل الذي يليه، غير أن التضحية بالناس قد تصبح عادة يعاني منها الجيل الثاني والثالث. لقد كنت أحسب وأنا في مرحلة إعجابي بالنظام السوفيتي أنني أخدم البشرية، غير أنني لم أعرف الكائن البشري حق المعرفة إلا من ذلك الحين: ص٢٨٤».

ومن أجل ذلك أيضاً يختتم (رايت) مذكراته بهذه الكلمات «.. وتوجهت وحيداً إلى البيت، كنت الآن وحيداً حقاً، أحدث نفسي بأن أقل عوامل الحياة وضوحاً في قارتنا الفسيحة كان هو القلب الإنساني، وأن أتفه أهداف الحياة في نظر الناس هو أن يحيوا حياة إنسانية. قلت لنفسي: لعلّي أستطيع من خلال شعوري المعذب أن أطلق شرارة في هذه الظلمات. لسوف أحاول، لا لأنني أريد ذلك، ولكن لأنني أشعر أن علي أن أفعل ذلك كي يمكنني أن أعيش. سوف أطوح بالكلمات في هذه الظلمات، ثم **أنتظر الصدى، فإذا سمعته، مهما كان خافتاً أرسلت غيرها، سوف أتكلم وأسير وأقاتل لخلق معنى لذلك الشغف بالحياة الذي يسري في كياننا جميعاً، ولكي يبقى حياً في قلوبنا كل ما هو إنساني نبيل: ص٢٠١».**

والآن.. ماذا يريد أن يقوله لنا هؤلاء الكتاب (الشهود) بصدد الصيغ الشيوعية التي يضيع معها الإنسان؟

ماذا عن تدمير فرديته وإدماجه في القطيع؟

إننا نلتقي، على سبيل المثال، بثلاث شهادات مثل كل منها (لقطة) للموقف الشيوعي، من زاوية ما، فكأنها (الكاميرا) تدور لكي تصوّر جوانب (الموضوع) كافة.

(كستلر) يحدثنا عما يرى داخل الخلية الشيوعية، و (جيد) ينقلنا إلى المجمعات السكنية. أما (سبندر) فيطرح ـ بأسلوب ـ ساخر البديل الذي يتوجب اعتماده في مجتمع يرفض المفكر أو الفنان.. فلنتابع هذه اللقطات عن كثب.

كستلر: «كانت الاجتماعات في الخلية الحزبية تبدأ بمحاضرة أو محاضرتين لتوضيح خطة الحزب وسياسته، ثم تتلو كل المناقشة، إلّا أنها كانت مناقشة من نوع غير مألوف، فإن من القواعد الأساسية في النظام الشيوعي أن كل انتقاد يوجه إلى قرار اتخذه الحزب تجاه مشكلة معينة يعتبر نزعة إلى الانحراف والتخريب. إن من المسموح به من الناحية النظرية مناقشة أي موضوع قبل صدور القرار فيه، ولكن لما كانت كل القرارات تفرض علينا من فوق، من البرج العاجي دون أن تستشار في ذلك أية هيئة تمثل عامة الناس، فقد كان من نتيجة ذلك أن لم يعد للعامل العادي أي أثر سياسي، بل لم تعد له أية فرصة للتعبير عن رأيه في أمر من الأمور، كذلك لم تعد للقيادة وسيلة للتعرف على مزاج الجماهير وآرائهم. إن من بين شعارات الحزب الشيوعي الألماني شعار يقول: (ليس في الصف الأمامي مجالٍ للمناقشة)، وشعار ثان يقول: (حيثما وجد الشيوعي فهو دائماً في الصف الأمامي).

«وإذاً فقد كانت جميع مناقشاتنا تظهر إجماعاً كاملاً في الرأي بيننا، وكانت تتم على الشكل الآتي: يقوم أفراد الخلية واحداً وراء واحد ليسردوا على الحاضرين جملاً على طريقة ستالين، تتنوع أساليبها وإن كانت تتفق جميعاً؛ في أنها تأييد وتحبيذ للرأي الذي عرضه المحاضر. ولكن لعل التعبير بكلمة (يسردوا) غير دقيق في هذا المجال. لقد كان الواحد منا يدور بلهفة في ثنايا عقله يتلمس التبريرات للحظة التي ارتآها الحزب، وليس هذا فقط، بل كنا نتحسس أفكارنا وآراءنا السابقة؛ علنا نستطيع أن نبرهن لأنفسنا أن الرأي المطلوب هو رأينا من قديم الزمان، والغريب أننا كنا ننجح في هذا إلى حدّ بعيد. قد تكون الدهشة مثلاً أصابتني عندما سمعنا من (الموجّه) أن شعار الحزب وهتافه الرئيسي في الانتخابات النيابية القادمة سيكون (تأييد الطبقة العاملة الصينية ضد عدوان القراصنة اليابانيين) بدل أن يكون عن ملايين العمال العاطلين في ألمانيا، أو خطر جنود العاصفة النازيين. فإن كانت الدهشة قد أصابتني فعلاً؛ فإنني اليوم لا أذكر ذلك، وإنما الذي لا زلت أذكره أنني كتبت نشرة انتخابية بليغة صادقة أوضح فيها كيف أن ما يجري في شنغهاي أكثر أهمية للطبقة العاملة الألمانية مما يجري في برلين. ولا زلت أحس بالفخر والسرور كلما تذكرت كلمة التشجيع التي تلقيتها على هذه النشرة من المسؤولين.

«كان أفراد الطبقة العاملة من أعضاء خليتنا يجلسون عادة طوال المحاضرة كمن يغالبون النعاس، فكانوا ينصتون وعيونهم شبه مغلقة فعل المتربص المرتاب، إلى ما يقوله المثقفون يحاولون به توضيح أسباب موافقتهم، وأخيراً يقوم أحدهم، بعد وكزات التنبيه من رفاقه ليكرر بطريقة غليظة مقصودة وبنوع من التحدّي أهم الشعارات التي وردت في حديث الموجّه، دون أن يزعج نفسه بمحاولة تغيير العبارات أو الكلمات، وكنا نحن ننصت إليه بسكون واهتمام إلى أن يجلس بين غمغمات الموافقة

والاستحسان. فإذا جاء دور الموجه لكي يلخص الجلسة وإجراءاتها لم ينس أن يشير إلى أن الرفيق (فلان) من بين الحاضرين جميعاً قد صاغ المسألة في أحسن شكل وأوفقه وبعبارات (محكمة) تماماً: ص٦١ ـ ٦٣».

أندريه جيد: «.. زرت إحدى المزارع الجماعية النموذجية ـ وهي من أبدع مزارع الاتحاد السوفيتي وأغناها ـ ودخلت بيوتاً متعددة، وليتني أستطيع أن أنقل إليكم ذلك الانطباع المطرد الكئيب؛ الذي يحسّ به من يدخل هذه البيوت من أثر انعدام الفردية انعداماً كاملاً. لقد كان في كل منها نفس قطع الأثاث القبيحة، ونفس الصورة للزعيم (ستالين) ولا شيء غير هذا. فلم يكن هناك أدنى أثر لأي تحف أو ممتلكات شخصية، ولو دخل أحد السكان بيتاً غير بيته ناسياً لما أحسّ بأي تغير أو اختلاف. حقاً إن أعضاء كل من المزارع الجماعية يتشاركون جميعاً أثناء لهوهم ومسرّاتهم، وليست بيوتهم إلا كالمرابض للنوم فقط؛ بحيث أصبحت كل بواعث حياتهم مركزة في النوادي، وحقاً إن أيسر الطرق لتهيئة السعادة للمجموع هي في التضحية بفردية كل واحد منهم عن طريق هذا التشابه والاطراد. ولكن هل من الممكن أن نسمي هذا التشابه والاطراد، وهذا الفقدان للنزعات الفردية، الذي تندفع روسيا نحوه في كل شيء، هل يمكن أن نسمي هذا تقدماً أو نجاحاً؟ أما أنا فلا يمكنني أن أصدق هذا. إن الناس في روسيا تعتقد أنه لا يمكن أن يكون هناك إلا رأي واحد فقط، وهو الرأي الصائب، مهما كان الموضوع، ومهما كان البحث، وتقوم جريدة (برافدا) في كل صباح بمهمة إخبار الناس بما هم في حاجة إلى معرفته، أو بما ينبغي عليهم أن يؤمنوا به ويعتقدوه. ولقد أدهشني في الفترة التي كنت فيها في الاتحاد السوفيتي، ما لاحظته من أن الجرائد لم تذكر شيئاً مطلقاً عن الحرب الأهلية في أسبانيا، رغم أنها كانت في ذلك الحين تثير قلق الدوائر الديمقراطية إلى حدّ بعيد، ولما عبرت لرفيقي السوفيتي عن دهشي وتألمي مما لاحظت، بدا عليه قليل

من الضيق، ولكنه شكرني على ملاحظاتي، ووعد بإبلاغها إلى ذوي الشأن. وفي نفس المساء أثناء الوليمة المعتادة ألقيت الكلمات، وشربت الأنخاب حسب العادة المتبعة، ثم وقف واحد من جماعتنا (جف لاست) واقترح بالروسية أن نشرب نخب انتصار القضية الشيوعية في الجبهة الإسبانية، فبدا لي التصفيق الذي تلا ذلك خالياً من الحماس والإخلاص، ولم يلبث الحاضرون أن أتبعوا ذلك بالشرب نخب ستالين، فلما جاء دوري واقترحت أن نشرب نخب المسجونين السياسيين في ألمانيا كان التصفيق عالياً مملوءاً بالحماس والضجيج، وأجيب عليه أيضاً بشرب نخب ستالين. كان السبب في هذا أن الحاضرين جميعاً كانوا يعلمون ما ينبغي عليهم أن يعتقدوا بشأن ضحايا الفاشية في ألمانيا، أما بالنسبة للمسألة الإسبانية فلم تكن جريدة (براڤدا) قد أعلنت عن رأي المسؤولين بعد، ولم يجرؤوا هم أن يخاطروا بالموافقة والتأييد دون أن يعرفوا ما ينتظر منهم أن يعتقدوا، فلما وصلنا نحن إلى سباستبول، بعد ذلك بعدة أيام، نبعت موجة هائلة من التأييد والعطف من الميدان الأحمر في موسكو عن طريق (براڤدا) ثم عمت البلاد كلها. لقد أصبحت عقول الناس الآن مدرّبة على المطاوعة والامتثال بشكل طبيعي لين لا أستطيع أن أسميه نفاقاً، فأصبح الإنسان إذا تحدث مع روسي واحد كأنما قد تحدث مع الجميع: ص٢٢٣ ـ ٢٢٤».

سبندر: «إنه ليصعب على الإنسان أن يصدق أن السلطة المركزية لدولة تنكر على الكتاب والفنانين حرية التعبير عن انطباعاتهم؛ إذا لم تكن منسجمة مع وجهة النظر السياسية لها، يمكن أن تملك من الحيوية والقوة المعنوية ما يدخل السعادة في حياة أفرادها. إن كل ما تملكه مثل هذه الدولة هو جهاز ومنظمة تقوم مقام العيش والحياة. إن القضاء على حرية الأدب والفن هو في الحقيقة نوع من الجنون، يشبه القضاء على حرية الفرد في أن تكون له أذنان يسمع بهما الأصوات والنغمات التي يستسيغها عقله،

وأن نركب له عوضاً عنهما (ميكروفونات) قد أعدت وأديرت بحيث لا يسمع خلالهما إلا ما يريده له الموجهون والقادة، أي: تلك الأصوات التي أعدتها وصدرتها مكبرات الدولة. ومع ذلك فإن هذا القضاء على الحرية يجعلونه مشروعاً، ويؤيدونه بشعار يقول: إن الحرية هي الاعتراف بالضرورة. وهذه الحرية السياسية القائمة على الضرورة يقصد بها ما تراه الدولة ضرورياً لسد حاجات الإنسان المعمم المجمع الذي لا فردية له. . . إن الشيوعية هي الإيمان بأن في الإمكان تغيير المجتمع عن طريق تحويل الرجال إلى آلات تقوم هي بتغيير المجتمع: ص٣٣٥ ـ ٣٣٦».

وهنالك ما يرتبط بالمعطيات السابقة ارتباط المسببات بالأسباب: الإرهاب وما يتمخض عنه من دمار لإنسانية الإنسان، وسحق لقيمه الخلقية. . حيث يطفو على السطح حشود من المنافقين والانتهازيين ومزدوجي الشخصية والجبناء والمصلحيين والانهزاميين والمتزلفين والسفلة. . ويختفي الصدق والصراحة والالتزام الخلقي والشجاعة والتضحية والبذل والعطاء. .

إن مجتمعاً يحكمه السوط، وتأمره الرصاصة. . لا يمكن إلّا أن يكون مجتمعاً منحلاً يضيع فيه الإنسان. .

والحديث عن (الإرهاب الشيوعي) في العصر الستاليني وفي غير العصر الستاليني في روسيا وفي خارج روسيا. . يطول. . والشواهد عليه، حتى في بحث ممدود كالذي بين أيدينا، على قدر من الزحمة والكثافة والحضور[1] بحيث لا يحتاج الأمر معه إلى توقف. . أو إشارة. . ولكننا نريد هنا أن نقف قليلاً عند النتائج القاسية التي يتمخض عنها الإرهاب من دمار لإنسانية

(١) انظر على سبيل المثال الصفحات ٨٧-٨٨، ١٢٣-١٢٥، ١٢٩، ٢٢٧-٢٢٨، ٢٥٨-٢٦٠، ٢٦٢-٢٦٣، ٢٦٧-٢٦٩، ٢٧٣-٢٧٥ من كتاب (الصنم الذي هوى).

الإنسان، وسحق لقيمه الخلقية، ولن يكون التحليل بأكثر تعبيرا وإقناعاً من الوقائع نفسها. . «لقد أشار الشيوعي الإيطالي (بالميرو توكلياتي) إلى ظاهرة النفاق والفساد الخلقي بين شخصيات الشيوعية الدولية في خطبته أمام المؤتمر السادس، وطلب من الحاضرين أن يأذنوا له بترديد الكلمات التي قالها غوته وهو في سكرات الموت (أريد نوراً. . كثيراً من النور). لقد كانت هذه الخطبة إلى حد بعيد (صحوة الموت) بالنسبة إلى توكلياتي، فقد ظل بعدها عاماً أو عامين يواصل بذل الجهد لكي يعمل حسب ما تمليه دوافعه الداخلية، ويوفق بين كونه شيوعياً وبين الإفصاح عن رأيه بحرية، إلى أن جرفه التيار في النهاية، واضطر إلى الاستسلام والخضوع: ص١٢٩».

ويحدثنا سيلوني، الزعيم الشيوعي الإيطالي، عن إحدى حالات الازدواجية التي يعانيها الشيوعيون «لقد التقيت مرة بدوريوت ـ عضو الشيوعية الدولية ـ في موسكو بعد عودته من مهمة سياسية في الصيف، فجعل يحدثني أنا وبعض الأصدقاء عن الأخطاء التي تقع فيها الشيوعية الدولية في الشرق الأقصى؛ حتى أعطانا صورة قاتمة للوضع هناك، فلما كان اليوم التالي، ووقف يتحدث أمام اللجنة التنفيذية بكامل أعضائها، جعل يؤكد عكس ما سمعناه منه تماماً. وقد تحدث إلي بعد ذلك على انفراد فقال وهو يبتسم ابتسامة الحكيم: (لقد كان عملاً تقتضيه الحكمة السياسية). ويعقب سيلوني على ذلك بقوله: إن حالة دوريوت استحقت التنويه؛ لأنها لم تكن حالة فردية منفصلة: ص١٢٨».

نعم. . لقد شهد المجتمع الإسلامي في عصر الرسول ﷺ مواقف ازدواجية كهذه، لكنها على أية حال لم تصدر عن المسلمين أنفسهم، عن أناس يؤمنون بالإسلام. . إنما كانت تصدر عن فئة كانت تحتل المنزلة السفلى في درجات السلّم. . وكانت منعزلة إلى حد كبير عن صفوف المسلمين. . تلك هي (المنافقون). . ولأنهم (منافقون) كانوا يعانون من

الرفض والاحتقار ولم يتح لهم أبداً الصعود إلى فوق.. لقد كان نفاقهم علامة إدانة لهم، وليس صيغة للتسلق والصعود واحتلال المواقع المتقدمة.. أما هنا في التجربة الشيوعية، فإننا نلتقي بالمنافقين في قمة الهرم العقيدي والتنظيمي للشيوعية، أولئك الذين رفعهم نفاقهم إلى فوق.. بأناس، يعانون من انشطار كامل في مواقفهم إزاء القضايا والأحداث.. والسبب هو الإرهاب الذي يخلق الانتهازيين والمتذللين والمشعوذين من عشاق الدنيا.. أولئك الذين يقول عنهم فشر «أما عبيد الدهر الحذرون، المتوجسون، المستسلمون، المضطربون في جهاز الحكومة أو في الحزب أو في نقابات العمال فقد كانوا يرقبون خطواتهم، ويتلفتون وراءهم، ويرفعون أصواتهم بالولاء للنظام، ويكررون بشكل مملّ ما يسمعون من دعايات حكومية، ثم يبحثون عن السلوى والعزاء في الطعام والشراب والرقص، ويحاولون أن يعيشوا حياة مرفهة بقدر ما تسمح لهم الأحوال المادية المتبدلة: ص٢٦٢ ـ ٢٦٣».

وفي مكان آخر يؤكد فشر كيف يتولى الإرهاب والطغيان سحق القيم الإنسانية التي تصنع الثورات، وتصوغ التاريخ أيام تدفقها العفوي وتحققها الحرّ «أما الآن، فإن الخوف الدائم من الإرهاب والطغيان قد قتل الثورة وقطع لسان الإنكار وقضى على الجرأة والشجاعة، ولم يبق مكان المثالية الأولى سوى الانحلال النفسي وحب السلامة، كما لم يبق مكان التجرد سوى السعي وراء المصلحة الشخصية، والمتعة الفردية، ولا مكان لروح المتوثب سوى (الامتثالية) الميتة والشكلية المستبدة والتكرار الممل لعبارات و(كليشيهات) محفوظة: ص٢٦٩».

إن الإرهاب لا يصنع مجتمعاً ثورياً، ولكنه يصنع ما هو نقيض ذلك تماماً: جماعات من الجواسيس والوشاة تسعى لتأمين مصلحتها على حساب الآخرين «لقد كان النظام البلشفي يتخلص من عقله، وكان الناس يتحدثون

في همس. فلم يكن أحد منهم يأمن من وشاية الحاقدين التي تنتهي بالسجن أو بما هو أسوأ، كان كل فرد يخشى أن يكون صاحبه جاسوساً، ولم يعد المتملقون أنفسهم يأمنون على حياتهم: ص٢٧٣».

وليس ثمة خيانة بحق الإنسان، أشد لعنة من هذه: تحويل مجتمع بكامله إلى وشاة ومخبرين، وتدمير للعلاقات الاجتماعية بالتوجس والتشكك والتخوف «لقد كان الشيوعيون في كل أنحاء الدنيا ـ كما يقول جيد ـ يحسبون أنهم قد كسبوا في الاتحاد السوفيتي نصراً مجيداً، ويسمون كل من يخالفهم في الرأي خائناً وعدواً للشعب. بيد أن هذا النظام في روسيا قد أوجد خيانة من نوع جديد، فإن من أبرع الوسائل في الحصول على التقدم والترقية هناك أن يصبح الإنسان (مخبراً)، إذ أن هذا يجعلك في وفاق مع الشرطة الروسية الجبارة التي تحميك، بينما تستعملك وتستغلك. إن الإنسان إذا وضع قدمه على هذا المنحدر الهيّن الزلق، فلا يمكن لمسائل الصداقة أو الأمانة أن تتدخل لإيقافه، بل عليه في كل مناسبة أن يتقدم منزلقاً نحو هاوية العار، والنتيجة أن يصبح كل إنسان متشككاً في غيره، وتصبح الملاحظات البريئة العابرة ـ ولو كانت من أطفال ـ أمراً خطيراً قد يجلب الدمار، وبذلك يصبح كل إنسان حريصاً متربصاً لا يترك لنفسه العنان أبداً ولا ينطلق على سجيته: ص٢٢٧».

ويحدث وأن يقوم (جيد) بزيارة لمدينة (بلشفو) النموذجية في روسيا **«بدت لي المدينة ـ يقول الرجل ـ من أنبل وأنجح مشروعات الاتحاد السوفييتي العظيمة. ولم أكتشف إلا فيما بعد أن النمامين الذين خانوا رفاقهم لدى السلطات هم وحدهم الذين يسمح لهم بالسكن في هذه المؤسسة النموذجية، فهل يمكن أن ينحدر الاستخفاف الخلقي إلى أحط من هذا؟ ص٢٢٨».**

بينما كان (نمّامو) المجتمع الإسلامي يُعزلون، ويفقدون كل ثقة، ويحرمون حتى من الصلاة عليهم بعد موتهم!!

ويقود الإرهاب إلى ما هو أشد وأنكى من هذا كله «الاستعانة بالشرطة السرية لإنهاء الخلاف في وجهات النظر السياسية» ولقد كان هذا، كما يقول (فشر) «بداية النهاية بالنسبة إلى الحزب الشيوعي، فإن معنى هذا أن يحسب كل من يملكون القوة أنهم يملكون الحكمة والرأي السديد. أما المخالفون فيفضلون السلامة على الجهر بالرأي والتعبير عن النفس، وبهذا تنتصر الخسّة على الأمانة: ص٢٦٠».

بينما كان الذين يملكون القوة في المجتمع الإسلامي يلحّون على مواطنيهم أن يمنحوهم الحكمة والرأي السديد، وأن يقوّموا اعوجاجهم إذا اعوجوا.. وكان المخالفون يجدون أنفسهم مطالبين ـ بحكم إيمانهم نفسه ـ أن يجهروا برأيهم، ويعبروا عن أنفسهم.. هنالك حيث أتيح للإنسان أن يتحرر حقاً.. وأن ينتصر على الخديعة والضلال..

٥

وذلك أمر منطقي تماماً..

فإن علم الله غير علم العبيد، وإن شريعة الله غير شريعة العبيد.. وإن القيادة التي تؤمن بالله ورسوله وتدين بدين الحق ولا تريد علواً في الأرض ولا فساداً، غير القيادة التي تنكر الله، وتحادّ رسله، وتدين بدين الباطل وتستعلي على الأمم والشعوب، وتسعى في الأرض فساداً..

ليس ثمة طريق وسط.. فإما هذا وإما ذاك..

ولم تكن شرور المادية الشيوعية كافة، وشرور قيادتها، سوى ثمرة طبيعية نكدة لرفض الإيمان بالله، والتشنّج على شريعة الطاغوت.

وليس هذا مجال الحديث عن تجربتنا الإسلامية عبر التاريخ، ومقارنتها بما صنعته الشيوعية في تعاملها مع الإنسان.. فلقد فصلنا في ذلك القول في غير هذا المكان(١).

وإذا كانت الماركسية قد أخذت على الهيغلية مثاليتها، وحصرها الجدل في نطاق الأفكار، فإنها ـ أي الماركسية ـ أسرت نفسها في نطاق المادة واعتقلت جدلها هناك.. وكانت النتيجة تحطم القيم الفكرية والروحية والأخلاقية، وضياع الإنسان الذي لا يجد الأرضية التي تقف عليها هذه القيم وتنمو وتزدهر.

أما الإسلام فقد تجاوز هذا الحصر المتشنج والتحديد الباطل لحركة الحياة، وجمع الفكرة والمادة في صعيد واحد، وأتاح للإنسان والمجتمع على حد سواء أن يمضي إلى هدفه على صراط مستقيم.. هنالك حيث تنمو القيم، وتزدهر، وحيث يتحقق العدل و المساواة.

فما ثمة حتمية تدفع ابن آدم إلى التفريط بهذا الجانب أو ذاك.. بالقيم الإنسانية في سبيل العدل، أو بالعدل في سبيل القيم الإنسانية.

إنها (جدلية) متميزة ـ إذا صحت التعابير ـ لكنها لا تعتمد الصراع والتناقض وحدهما للتحقق بالحركة، إنما هنالك نواميس الوفاق والتناغم والتوحد والائتلاف.

إن الإلحاح الذي تمارسه عقيدة كالماركسية على فكرة الصراع والتناقض، قاد في نهاية الأمر إلى تلك التجربة المأساوية التي يلفها الصراع وينضح منها الدم.. بل قاد إلى ما هو أسوأ من ذلك.. تناقض يدعو

(١) انظر الكتب التالية للمؤلف: مقال في العدل الاجتماعي، ملامح الانقلاب الإسلامي في خلافة عمر بن عبد العزيز، في التاريخ الإسلامي: فصول في المنهج والتحليل، في النقد الإسلامي المعاصر، حول إعادة كتابة التاريخ الإسلامي.

للسخرية بين اعتماد معطيات العقل الوضعي إلى حد التأليه، وادعاء النزاهة المطلقة باسم العلمية.. وبين تحقير لهذا العقل، وتدمير لقيمه، وسحق لقدرته على العطاء والإبداع.. كما رأينا عبر دراستنا هذه..

قد يقول قائل: إن شهادات الرجال الذين اعتمدوا في هذا البحث تنصبّ في معظمها على العهد الستاليني، وليس هذا العهد هو الشيوعية كلها. وقد أدانت القيادات الروسية التالية ستالين، ولم يسلم حتى قبره من عملية الإدانة هذه التي تولى كبرها (خروتشوف) ورفاقه.. وهكذا أصبح ستالين مجرد جملة اعتراضية في مسيرة التجربة الماركسية.. ولن تحمل التجربة ـ بعده ـ ضلاله وأوزاره..

لكنه قول مردود..

ذلك أن ستالين لم ينفصل عن عقيدته الشيوعية يوماً.. وهو ابن الحركة البارّ، ورجلها الثاني الذي حمى التجربة من احتمالات التفتت والسقوط.. والذي عادت القيادات الروسية فمنحته اعتباره مرة أخرى، وأعادت جثمانه إلى مكانه لكي يطوف حوله العباد والمحجبون، كما يطوفون بالراحل العظيم لينين، مؤسس الشيوعية.. حذوك النعل بالنعل.

وستالين لم يكن وحده في الميدان.. كان الحزب كله، على تبدل وجوهه وقياداته، من ورائه.. يباركه، ويمنحه التأييد، حتى وهو يحصد زهرة القيادات الشيوعية، وخيرة (حراس العقيدة القدامى) كما يسميهم (كستلر)..

والمسألة في نهاية الأمر، لا تتعلق بعصر دون عصر، ولا بزعيم دون زعيم، وإنما تتعلق بمنهج الشيوعية في العمل، وبمحتمياتها العقيدية التي تسوق بالضرورة إلى الدكتاتورية على يد هذا الطاغية أو ذاك، وعلى يد هذه الفئة أو تلك..

أليست هي دكتاتورية الطبقة العاملة التي تنادي بها الشيوعية نفسها؟

إن (لويس فيشر) الماركسي يقولها بوضوح: «لقد نفست عن نفوري من عبادة ستالين في مقال كتبته في موسكو، ونشر في نيويورك عام ١٩٣٠ وفيه ألقيت المسؤولية على ستالين ومن معه، ونعت عملهم هذا بأسوأ الصفات فقلت (إنه عمل مضاد للبلشفية) والحقيقة كما أرى الآن أنه على العكس عمل بلشفي خالص، وهو النهاية الحتمية لكل أنواع الدكتاتورية: ص٢٦٠».

ومهما يكن من أمر فإن التاريخ المعاصر يشهد كيف أن الستالينية لم تكن حكراً على التجربة في الاتحاد السوفيتي وحده.. بل إنها امتدت من خلال هذا (الستالين) أو ذاك لكي تلفّ كل أرض ابتليت بالشيوعية، بل حتى تلك التي لم يتح للحزب الشيوعي فيها أن يستلم السلطة.. إنه منطق الصراع، والتناقض، والقتل، والتصفية.. من أجل حماية حقوق الطبقة العاملة..

والطبقة العاملة تتلوى.. وتزداد مسغبة وجوعاً..

إن ستالين لم تصل قبضته إلى الصين الشيوعية، ولكنه كظاهرة عقيدية وتاريخية مرتبطة بالفكر الماركسي والتجربة الشيوعية، كان لا بدّ أن يظهر ولكن من خلال زعيم آخر من الصينيين أنفسهم هو: ماوتسي تونغ.

ومن عجب أن يتكسر هذا الصنم الذي صنع الثورة الصينية وقاد الشيوعية هناك إلى النجاح، وعزز مكانتها عقيدة وتنظيماً ودولة، بمجرد وفاته، لكي ما تلبث زوجته وثلاثة من رفاقه أن ينبذوا من الحزب والمجتمع، ويوصموا (بعصبة الأربعة) لا لشيء إلّا لأنهم أرادوا استمرار (الماوية) بعد وفاة صاحبها

وليس ثمة من عجب في حقيقة الأمر، فما هي إلّا الأفعال الخاطئة التي تقود إلى ردود أفعال خاطئة هي الأخرى تساويها في القوة، وتخالفها في الاتجاه..

وتبقى التجربة الشيوعية مزرعة صالحة دوماً لاستنبات عشرات آخرين من ستالين.. وماو.. إلّا أن تنحرف عن مسارها الأيديولوجي، وتفتح نوافذها المقفلة لرياح التغيير والتبديل.. ويبدو أنها قد فتحتها فعلاً.. ولكنها لن تكون حينذاك الشيوعية التي أرادها ماركس وتلامذته بلحمها ودمها.. ستكون شيئاً آخر هجيناً.. تجربة ملفقة تجمع عناصرها من شرق ومن غرب.. ستكون أي شيء إلا أن تكون شيوعية خالصة كما أراد لها صنّاعها أن تكون..

ويبقى منهج الله فوق مناهج العبيد.. يبقى شرعه فوق تشريعات العبيد.

ولن يكون بمقدور تجربة وضعية مهما كان مصدرها ولونها ونسيجها؛ أن تبعث قيادة كقيادة أبي بكر وعمر وعلي في واقع الحياة..

تتواضع لله.. وتفتح صدرها للإنسان..

بل لن يكون للإنسان نفسه: لعقله، وقيمه، وإرادته، وحريته، وآماله، ومنازعه.. مكان.. إلّا حيث يكون الذي يحكم هو الله وحده.. ربه وإلهه.. وحاكمه.. وليس وراء ذلك إلا الضياع ﴿وَأَنَّ هَٰذَا صِرَٰطِى مُسۡتَقِيمًا فَٱتَّبِعُوهُۖ وَلَا تَتَّبِعُواْ ٱلسُّبُلَ فَتَفَرَّقَ بِكُمۡ عَن سَبِيلِهِۦۚ ذَٰلِكُمۡ وَصَّىٰكُم بِهِۦ لَعَلَّكُمۡ تَتَّقُونَ﴾ [الأنعام: ١٥٣].




صفحة بيضاء
رقم ١٧٨

القرضاوي الأديب الشاعر

١

ابتداءً. . فإن الخطاب الفكري ينطوي ـ بالضرورة ـ على أدواته الجمالية حتى وهو يتعامل مع أكثر القضايا جدّية وثقلاً. ذلك هو قَدَر اللغة العربية التي سمّاها العقاد يوماً: «اللغة الشاعرة».

إن مؤلفاً قاربت أعماله السبعين عدداً هو أديب بالضرورة؛ لأنه عبر خمسين عاماً من عمره المديد كان يتعامل مع آليات الخطاب، ويسعى لأن يوصل كلماته إلى عقل السامع ووجدانه معاً.

صحيح أنه، فيما عدا محاولاته الشعرية والمسرحية، وهي محدودة المساحة على خارطة أعماله التأليفية، لم يتحدّد بنوع أدبي ما، لكنه على مستوى الأداء اللغوي كان يملك أدواته البلاغية، وأسلوبه المحكم الجميل؛ فيما يذكرنا بسيّد قطب والغزالي وغيرهما ممن أغنوا المكتبة الإسلامية المعاصرة بعطائهم الخصب؛ الذي كان يخاطب العقل و الوجدان، ويربّي أجيالاً من المؤمنين.

لن يتّسع المجال لإيراد شواهد على ذلك، ويكفي أن يرجع المرء إلى أيّ من مؤلفات القرضاوي لكي يجد نفسه قبالة اللغة التي تنأى عن مقولات العقل الصارمة، وتعرف كيف تحمل الخطاب المشحون بدلالاته الغنية وبلاغته.

يكفي أن يكون القرضاوي قد أتمّ حفظ القرآن الكريم قبل أن يبلغ العاشرة من عمره، وأن يتخرج من مدرسة الكتاب المعجز في ذلك العمر المبكر، وأن يواصل تعليمه في المؤسسات «الدينية» التي تصير فيها «اللغة» خبزاً يومياً، وأن يلتحق بعد ذلك بمعهد البحوث والدراسات العربية العالية التابع لجامعة الدول العربية؛ للحصول على دبلوم عالٍ في اللغة والأدب،

ويكفي أن يعمل سنوات طوالاً في مراقبة الشؤون الدينية بوزارة الأوقاف المصرية، في الخطابة والوعظ والتدريس في المساجد، وأن يكتب في مجلتي (الأزهر) و (منبر الإسلام) سيلاً من المقالات المؤثّرة التي يخاطب بها الجماهير. . يكفي هذا وذاك لكي يجعل من القرضاوي «أديباً» رغم أن هموم الدعوة ومطالب الفقه والفكر، كانت تجرّه في معظم الأحيان بعيداً عن نزوعه الأدبي الملحوظ.

٢

تندرج معطيات القرضاوي الأدبية ـ إذا تجاوزنا أدب المقال ـ في نوعين: الشعر والمسرح، ويغطي أولهما المساحة الأوسع من هذه المعطيات، فليس ثمة في النوع الآخر سوى مسرحية «يوسف الصدّيق» وهي مسرحية شعرية كان القرضاوي قد كتبها وهو ـ بعد ـ طالباً بالسنة الأولى من المرحلة الثانوية[١].

ومسرحية «عالم وطاغية»[٢] وهي مسرحية تاريخية ذات ثلاثة فصول؛ أقرب في مساحتها الضيّقة إلى أن تكون من ذوات الفصل الواحد.

تعالج المسرحية، كما يدلّ عنوانها، وقائع المجابهة التاريخية بين العالم الربّاني سعيد بن جبير ووالي الأمويين على المشرق: الحجاج بن يوسف.

---

(١) يشير الأستاذ حسني أدهم جرار، محقق ديوان القرضاوي، إلى أن هذه المسرحية نشرت في عهد مبكر من حياة القرضاوي، وأنه اطلع على نسخة منها ووجد على غلافها صورة للشاعر وهو طالب في السنة الأولى من المرحلة الثانوية، وتحت الصورة هذه الأبيات:

أمصوّر الأجسام والأبدان ... هلا تصوّر حكمتي وبياني؟
أتصوّرنْ وجه الرجال وتتركنْ ... تصوير ما بهمو من العرفان؟
المرء ليس بوجهه أو جسمه ... لكنْ بفكر ثاقب ولسان!

(انظر: ديوان لفحات ونفحات، الطبعة الثانية، دار الضياء، عمان - ١٩٨٨م) ص٣١.

(٢) تم اعتماد الطبعة الرابعة من المسرحية (مؤسسة الرسالة، بيروت-١٩٧٩).

وتنتهي المجابهة بقتل سعيد بن جبير لانتمائه إلى ثورة عبد الرحمن بن الأشعث القيسي ضد الحجاج وبني أمية، تلك الثورة التي رفعت شعار العمل بكتاب الله وسنة رسوله ﷺ، وانضمّ إليها كثير من أهل العلم والدين وفي طليعتهم سعيد بن جبير وعامر الشعبي.. ورغم أنها حققت عدداً من الانتصارات في بداية الأمر؛ إلّا أنها ما لبثت أن سحقت في معركة «دير الجماجم» عام ٨٣هـ[1]، فقتل من قتل من أنصار ابن الأشعث وأسر آخرون، وفرّت فئة ثالثة كان ابن جبير من بينها، لكنه ما لبث أن قبض عليه بعد بضعة عشر عاماً حيث ضُربت عنقه.

تتابع المسرحية خطاً زمنياً واحداً، وتعتمد عدداً محدوداً من الشخوص: الحجاج وبعض رجاله من جهة، وابن جبير ورفاقه من العلماء والتلامذة، والأصدقاء في الجهة الأخرى. وينفجر الصراع منذ اللحظات الأولى بإدخال أحد الشيوخ على الحجاج، ولا يذكر اسم الشيخ، ثم ما يلبث أن يعقبه رجل آخر.

وينوّع المؤلف في مواقف الرجلين، فبينما ينتهي الأمر بإطلاق سراح الشيخ لإقناعه الحجاج بعدم مسؤوليته عن اختفاء ابنه المشارك في الثورة، نجد الرجل يصعّد الموقف مع الحجاج وينتهي الأمر بقتله. ثم ما يلبث أن يدخل رجلان من الثائرين ينتهي الأمر بقتلهما كذلك؛ لكي يعقبهما شاب من تلاميذ سعيد بن جبير اسمه ثابت.. ويدور بينه وبين الحجاج حوار ساخن لا تلين فيه قناة ثابت، وكأنه مصمّم على أن يفوز بالشهادة.

في الفصل الثاني يتغيّر المكان، وينقل المؤلف الحدث من واسط إلى مكة، ونجد أنفسنا بعد بضعة عشر عاماً من الاختفاء، مع ابن جبير في أحد

---

(١) هناك خلاف في الروايات حول سنة وقوع هذه المعركة، فبعضها يشير إلى أنها وقعت سنة ٨٢هـ. والأرجح هو التاريخ الأول. (انظر: د. عبد المنعم ماجد: التاريخ السياسي للدولة العربية: عصر الخلفاء الأمويين، الطبعة الثالثة، مكتبة الجامعة العربية، بيروت-١٩٦٦م، ص١٥٩).

بيوت مكة قبالة تلامذته يحاورهم ويحاورونه في الابتلاء والصبر، فلا تكاد مفردات الحوار تخرج عن المناخ العام للمسرحية. ثم ما يلبث شرطي أن يقتحم عليهم جلستهم بحثاً عن سعيد، فإذا بكل واحد منهم يمارس دوراً فدائياً ويدّعي أنه ابن جبير، لكن هذا يؤثر أن يكشف عن نفسه لولا أن الشرطي ينصحه بعدم تسليم نفسه، والتحوّل إلى مكان آخر بعيد عن الأنظار، وهناك يدخل عليه أحد أصدقائه ليبلغه بإنذار الوالي بضرورة الكشف عن مخبأ ابن جبير، وأن رجلاً دلّه على المكان فأرسل في طلبه.

ونجد أنفسنا قبالة الموقف السابق ذاته: مبعوث الوالي وهو يتوسّل إلى ابن جبير ألّا يسلم نفسه، لكن هذا يصرّ على التسليم خشية على المبعوث أن يصيبه أذى، فيقول هذا وعيناه تذرفان: «لا رادّ لما قضاه الله، اللهم إنك تعلم أني لذلك من الكارهين».

في الفصل الثالث نرجع إلى واسط كرة أخرى؛ لكي نلتقي الفقهاء الثلاثة سعيداً والشعبي ومطرف بن عبد الله في زنزانة في سجن هناك، ويدور حوار تتضح من خلاله مواقف الرجال الثلاثة، ويتميز ابن جبير برغبته المؤكدة في الشهادة، وعدم إعطاء السلطة كلمة مما تريد، بينما يميل الآخران لنوع من الملاينة اتقاء القتل. وتزداد المواقف وضوحاً في المنظر التالي، حيث يقف الثلاثة قبالة الحجاج وحاشيته ورئيس شرطته، يستجوبهم فيعفو عن الشعبي ومطرف، بينما يصعّد سعيد الموقف في حوار ساخن يعكس أكثر لحظات المسرحية إثارة وتوتّراً. وينتهي الأمر باستشهاد ابن جبير وهو يردّد: «أما إني أشهد أن لا إله إلّا الله وأن محمداً عبده ورسوله. خذها مني حتى تلقاني يوم القيامة يا حجاج.. اللهم لا تسلّطه على أحد يقتله بعدي».

ويتمنى المرء لو أن المؤلف أنزل ستار الختام عند هذه اللحظة، فإن المنظر الأخير المقحم الذي يفتقد صدقه الفني، ويحمل بُعداً ميلودرامياً مبالغاً فيه، يضعف المسرحية، ويشدّ ذروتها إلى نهاية مفتعلة تؤثّر عليها إلى حدّ كبير.

والمسرحية، عموماً، تعتمد في بنائها الصيغة التقليدية، حيث لم تكن المتغيّرات الفنية الحادة للبنية المسرحية قد أطلّت برأسها ـ بعد ـ على ديار الشرق، فيما عرف ـ بعدئذٍ ـ بمسرح الغضب واللامعقول والمسرح الطليعي و الملحمي. . إلخ حيث ألغي الكثير من ثوابت المسرح التقليدي، وبدّل الكثير من قيمه الفنية.

مهما يكن من أمر فإن المسرحية بنزوعها التعليمي تكون قد أدّت غرضها، لا سيما وأنها ترتكز في خيطها الأساس على التقابل المؤثّر بين الشهادة والطغيان، وأن صاحبها نسجها كلمة كلمة وحرفاً حرفاً وهو يعاني من حرّ التجربة، ويكتوي بنارها، فيتدفّق الحوار بين يديه وهو يحمل شحناته المؤثرة وصدقه الفني. وقد يفسّر هذا ذلك الانتشار الكبير الذي لقيته المسرحية بين جماهير الشباب، وإعادة طبعها المرة تلو المرة، بصرف النظر عن مصداقيتها التاريخية، وعن الصورة المعتمة المبالغ فيها في تصوير شخصية الحجاج[١].

٣

كتب القرضاوي شعراً كثيراً، زادته محنة الأربعينيات والخمسينيات تدفقاً وعطاء. . هذا هو الوجه الأكثر تعبيراً عنه كأديب، رغم تعرّض بعضه للضياع، وقد قيّض الله سبحانه له الباحث الأديب حسني أدهم جرار، عكف على جمعه من بطون المجلات القديمة والحديثة، وجلس مع الشاعر نفسه مرات عديدة سجّل فيها ما يحفظ من شعره، وأخذ ما بقي عنده من أوراق مكتوب عليها بعض قصائده، ثم ما لبث أن أصدر المجموعة عام ١٤٠٥هـ (١٩٨٥م) بعنوان (نفحات ولفحات) بعد أن حققها وقدم لها،

(١) لتحقيق صورة أكثر مقاربة لشخصية الحجاج وسياساته ودوره التاريخي، انظر: د. عبد الواحد ذنون طه: العراق في عهد الحجاج بن يوسف الثقفي (مكتبة بسّام، الموصل - ١٩٨٥م).

ووعد القارئ بأنه سيواصل البحث عما بقي من شعر القرضاوي لكي يثبته في طبعات قادمة.

بعد ثلاث سنوات صدرت الطبعة الثانية من الديوان: ١٤٠٨هـ (١٩٨٨م)[1] وليس فيها ما ينبئ بإضافة شيء جديد. ومهما يكن من أمر فإن الشاعر نفسه ما لبث أن عكف على جمع وجبة أخرى مما بقي بين يديه من قصائده القديمة و الجديدة، وضمّنها ديوانه الثاني الذي اختار له عنوان (المسلمون قادمون) وأصدره عام ١٤١٤هـ (١٩٩٤م).

ينطوي ديوان (نفحات ولفحات) على أربع عشرة قصيدة وستة أناشيد. وتتراوح القصائد في طولها بين بضع وعشرين بيتاً وأربع وتسعين وثلاثمائة بيت، وتعالج موضوعات شتى تكاد تتمحور في سياقات ثلاثة: التأمل والمناجاة والمناسبات الإسلامية، والحماسة والدعوة والجهاد. وثمة قصيدة واحدة في الرثاء: (دمعة وفاء) وأخرى في الخبرة الشعرية ونظرته إلى الشعر: (أنا والشعر).

ومن بين هذه القصائد تتميز مطولته النونية التي اعتبرها الأديب حسني جرار ـ بحقّ ـ «ملحمة» وسماها «ملحمة الابتلاء». وتتفرد هذه القصيدة على خارطة الشعر الإسلامي المعاصر، ليس بطولها فحسب، وإنما بقدرتها التسجيلية الفائقة على متابعة الدقائق والتفاصيل، وتوثيق حشود الوقائع والأعلام والمفردات التي تشكلت داخل السجون المصرية في الخمسينيات.

ولا يكون المرء مبالغاً إذا ما حكم عليها بأنها تمثل إضافة بالغة القيمة لديوان الشعر الإسلامي المعاصر، رغم أن النبض الشعري يضعف في العديد من أبياتها، وتصير مجرد عرض تسجيلي صرف للوقائع والمرئيات اليومية في المعتقلات. ومع ذلك فإنها تظل تحتفظ بقيمتها، ليس فقط

(١) عن دار الضياء في عمان، وهي الطبعة التي تم اعتمادها في هذا البحث.

لتغطيتها الدقيقة للمفردات، وخدمتها المؤكدة «للمؤرخ»، وإنما لأنها تعود فتسترجع نبضها المؤثّر بين الحين والحين، خاصة وأن صاحبها كان ينسجها على مكث وهو يعاني من مرارة التجربة، ويكتوي بعذابها، ومن ثم فإنها تنطوي على قدر كبير من الصدق الفني.

تعتمد القصيدة - على طولها - قافية موحّدة ورويّاً واحداً، فالقرضاوي، كما هو واضح في شعره كلّه، يحترم تقاليد العمود الشعري؛ التي تمثل الوجه الأصيل للخبرة العربية في هذا النوع الأدبي، وتتميز به على الأمم والشعوب. ولم يكن شعر التفعيلة (أو ما يسمى بالشعر الحرّ) قد فرض نفسه - بعد - في منتصف الخمسينيات. كان قبلها بسنوات قد أطلّ على استحياء، وبدأ يدبّ بهدوء في أروقة هذا الفن الإبداعي وساحاته، ومن يدري، فحتى على افتراض الحضور المؤكد لهذا النمط من الشعر، فإن القرضاوي ما كان سيستجيب له بسهولة، متشبثاً أكثر بالعمود بسبب من ثقافته الأزهرية الأصيلة، واحترامه للثوابت المتفق عليها في سياقات الحياة كافة، هذا الاحترام الذي ينعكس حتى في التزامه بالقافية الواحدة على مدى القصيدة كلّها، بغضّ النظر عن قصرها أو طولها، فإن «ملحمة الابتلاء» هذه أوشكت أن تكون ثلاثمئة بيت دون أن تتعرض قافيتها للتنويع. وهكذا الحال بالنسبة لقصائده جميعاً، رغم أنه اختار في بعضها قوافٍ صعبة (كما هو الحال في ضادية مناجاة، وحائية يا أمتي، وجيمية جيل الصحوة، وطائية إليك يابن الإسلام)، لكنه استجاب للتحدي، وعرف كيف يواصل بناء قصائده بالقافية الواحدة حتى النهاية[١].

(١) يميل القرضاوي إلى اعتماد القوافي النونية، كما هو الحال في خمس من قصائده الأربع عشرة التي يتضمنها الديوان: (يا مرشداً، مناجاة في ليلة القدر، في ذكرى المولد، ثورة لاجئ، وملحمة الابتلاء) وهو يصرّح بميله هذا في أحد أبيات الملحمة حيث يقول:

نونيـة والنـون تحلـو فـي فمـي أبداً فكدت يقال لي «ذو النون»!

ولغة القرضاوي واضحة لا ألغاز فيها ولا غموض، وهي مستمدة من قدرته ككاتب يعرف كيف يستخدم أدواته التعبيرية بأكبر قدر من الإحكام والبيان، لكنْ ها هنا، في دائرة النوع الشعري يتطلب الأمر قدراً من الإغماض، وتجاوزاً للتكشّف في المعاني باستخدام الآليات البلاغية التي تبعد بالعمل عن المباشرة، وتمنحه توتّراً أشد، وبالتالي قدرة أكثر على التأثير. وكلما استطاع شاعر ما أن ينزاح بمعانيه عن دلالاتها المباشرة، قدر على أن يمنح أعماله وتائر فنية أعلى شرط ألّا يذهب إلى المدى ويقطع الخيوط نهائياً بين دلالات الألفاظ واستخداماتها في بنية القصيدة، وهو التقليد الذي يراه الرمزيون، ومضى به السرياليون خطوات واسعة، وانتهى على أيدي الحداثيين إلى ذلك الفصام النكد بين الثوابت الدلالية للكلمات وبين وظيفتها الفنية في النوع الشعري.

أحياناً تطلّ روح الأجداد في الخطاب الشعري للقرضاوي، فيما سمّاه قدماؤنا بالجزالة، وهو أمرٌ قد يكون ضرورياً في غرض شعري كالحماسة والدعوة، لكنه في أغراض أخرى، ربما، قد يتطلب الأمر تورية وهمساً، شجناً هادئاً حزيناً يهب القصيدة طُعماً عذباً، ويمنحها شاعريتها إذا صحّ التعبير.

فنحن نجد ـ على سبيل المثال ـ في قصيدة (هاشم الرفاعي): (رسالة في ليلة التنفيذ) هذا الشجن الهادئ المترع بالحزن، والذي تنبض به القصيدة من بدئها حتى منتهاها:

أبتاه ماذا قد يخط بناني ... والحبل والجلّاد ينتظران؟

هذا الكتاب إليك من زنزانة ... مقرورة صخرية الجدران

لم تبق إلّا ليلة أحيا بها ... وأحسّ أنّ ظلامها أكفاني

ستمر يا أبتاه لست أشك في ... هذا، وتحمل بعدها جثماني

ها هنا الخطاب الشعري يرفعه سجين ينتظر حكم الإعدام. . . تتخلّق مفرداته ومعانيه في الزنزانة، وتحت سوط الجلّاد، والتماع السكين التي يلوّح بها الطاغوت للمستضعفين في الأرض. وهو المناخ نفسه الذي تتشكل فيه ملحمة الابتلاء. لكن ها هنا لا يفعمنا الحزن والأسى رغم حشد من المفردات المستمدة من القاموس نفسه، والتي تجابهنا منذ الأبيات الأولى:

ثار القريض بخاطري فدعوني أفضي لكم بفجائعي وشجوني

فالشعر دمعي حين يعصرني الأسى والشعر عودي يوم عزف لحوني

كم قال صحبي أين غرّ قصائد تشجي القلوب بلحنها المحزون

وتخلّد الذكرى الأليمة للورى تتلى على الأجيال بعد قرون

ألهمتها عصماء تنبع من دمي ويمدّها قلبي وماء عيوني

مهما يكن من أمر، فإننا بمجرد أن نتذكر البعد التسجيلي لهذه القصيدة، ومرآتها النقية التي تعكس بأمانة وصدق دقائق وتفاصيل «الوضع» النفسي والعقدي والإنساني الذي كان يعانيه المعتقلون ـ والقرضاوي لسان حالهم ـ وهو وضع يتطلب قدراً كبيراً من التحدّي، والصبر، والمقاومة، والتمنّع على عوامل الدمار وإفناء الشخصية، وبمجرد أن نتذكر ـ كذلك ـ الصدق الفني للقصيدة، لشاعر كان يرفع خطابه من قلب السجن، قبالة كل مفرداته ومرئياته. . فإننا سنعرف لماذا خفت في القصيدة نبض الحزن الذي يكاد يبلغ لدى هاشم الرفاعي حدّ الاستسلام للجلّاد، وكيف أنه ها هنا ـ مجرد حالة مرضية عابرة، سيقوم بعدها المسجونون وهم أكثر قدرة على مقاومة الجلّاد.

البطولة التي ينطوي عليها العمل الملحمي قد تتطلب هذا، ويكفي القرضاوي إبداعاً ها هنا أنه استطاع أن يسجّل بريشة الشعر، ويوثّق بآلياته الفنية، تفاصيل ومفردات صفحة في تاريخنا المعاصر، سيكون نسيانها خطأً فادحاً، فالأمة التي لا تتعلم من تاريخها لن يكون بمقدورها مواصلة البقاء.

بل إن القرضاوي يمضي لما هو أبعد من هذا، فيتجاوز الحزن إلى نقيضه تماماً: السخرية، ويعرف كيف يوظفها في سياق ملحمته، فيما يجعلها في نهاية الأمر تنطق بالمأساة، وتذكرنا ببيت المتنبي المعروف الذي ينطوي هو الآخر على المفارقة نفسها:

وكم ذا بمصر من المضحكات ... ولكنه ضحك كالبكا

ونستمع إلى القرضاوي وهو يقول:

قل للعواذل إن رميتم مصرنا ... بتخلّف التصنيع والتعدين

مصر الحديثة قد علت وتقدّمت ... في صنعة التعذيب و التقرين

وتفننت - كي لا يمل معذّب - ... في العرض والإخراج والتلوين

أسمعت بالإنسان ينفخ بطنه ... حتى يرى في هيئة (البالون)؟

أسمعت بالإنسان يضغط رأسه ... بالطوق حتى ينتهي لجنون؟

أسمعت بالإنسان يشعل جسمه ... ناراً وقد صبغوه (بالفزلين)؟

أسمعت ما يلقى البريء ويصطلي ... حتى يقول: أنا المسيء خذوني!

٤

وسيكون من فضول القول التأكيد، أو حتى الإشارة، إلى أن أبياته وقصائده من أوّل كلمة فيها حتى آخر حرف، لله ورسوله، ولمطالب هذا الدين.. يضرب بكلماته الخطيئة والانحراف والطاغوت، ويبشّر بالقيم النبيلة الوضيئة التي جاء هذا الدين لكي يجعلنا أمراً واقعاً في حياة الناس:

هذا الحبيب هو القرآن عشت له ... منذ الصبا وأنا ولهان أهواه

واليوم أحيا له في الأرض داعية ... حتى يحقق حكم الله مغزاه!

وليس ثمة في قصائد القرضاوي ما يخرج عن هذا المطلب الملحّ: في مناجاته، في حماسته، في رثائه، في تأملاته، في قدرته الفذة على التسجيل، وفي حديثه عن «الشعر» باعتباره فرصة طيبة للدفاع عن الحق، وتأكيد قيم الإيمان، في عالم يمور بالتحديات والضلالات:

وقفتك يا شعري على الحق وحده فإن لم أنل إلّاه قلت لهم حسبي

وإن قال غرّ: ثروتي قلت دعوتي وإن قال لي حزبي أقول له ربّي

فعش كوكباً يا شعر يهدي إلى العلا وينقضّ رجماً للشياطين كالشهب

بل إن المرء ليلمح قوة هذا الالتزام ووضوحه بمجرد قراءة عناوين قصائده والموضوعات التي تومئ إليها في مساحة من الزمن توشك أن تبلغ نصف القرن: «يا مرشداً» (١٩٤٧) «مناجاة في ليلة القدر» (١٩٤٩) «في ذكرى المولد» (١٩٥٠) «دمعة وفاء» في رثاء أحد الدعاة (١٩٥٠) «أنا والشعر» (١٩٥٠) «ملحمة الابتلاء» (١٩٥٥) «السعادة» (١٩٥٦) «ثورة لاجئ» (١٩٦٢) «ابتهال» (١٩٦٢) «مناجاة» (١٩٨٥) «يا أمتي وجب الكفاح» (١٩٨٥) «رسالة شوق وحنين» (١٩٨٥) «جيل الصحوة» (١٩٨٥) «إليك يا بن الإسلام» (١٩٨٦).

ونسمعه يقول في آخر قصائد الديوان التي نشرتها مجلة الأمة القطرية عام ١٩٨٦م فيما يكاد يكون خلاصة خبرته في الحياة، عالماً وداعية ومربياً:

يا مسلماً بعُرا إسلامه ارتبطا هلّا وفيت بما مولاك قد شرطا؟

أبالمعاصي ترى الفردوس دانية من يزرع الشوك لم يحصد به الحنطا

أم تشتري الخلد بالمغشوش من عمل وسلعة الله لا تشرى بما خلطا

إلى أن يقول:

أم تنشد النصر لم تدفع له ثمناً ولم تعدّ له الأسباب والخططا

للنصر قانونه، والله فصّله لا تحسب النصر يأتي الناس معتبطا

مـن يـنـصـر الله يـنـصـره فـلا أمـل في النصر إلّا لمن وفى بما شرطا

وهي المعاني نفسها التي كان القرضاوي ينسج شعره من مفرداتها، منذ أكثر من أربعين عاماً.

٥

وثمة عدد من الأناشيد يتضمنها الديوان، تتابع خط الالتزام الدعوي نفسه، وتدلّ عناوينها عليها: «يا سجون اشهدي» «مسلمون» «العودة» «فتى القرآن» «الله أكبر» و «أنا المسلم».

ولم يشأ القرضاوي، بحكم تلبّسه بهموم الدعوة، إلّا أن يوظف قدراته الشعرية للنشيد الذي يصير ببحوره السريعة، وضرباته الإيقاعية المتلاحقة.. بمفرداته السائغة، وصورة ذات الخطوط العميقة، والملامح الواضحة، وانسيابيته التي تتقبل التلحين بيسر وسهولة، فرصة طيبة للخطاب الفني المؤثّر الجميل، «وما أجمل النشيد ـ كما يقول محقق الديوان ـ حين ينظم للشباب، يذكي فيهم شعلة الإيمان، ويثير في نفوسهم الحماس، ويدفعهم إلى العمل بإخلاص. فينطلقون بإيمان لا يتزعزع، وعمل لا يتوقف، يحملون الراية، ويتقدمون الصفوف.. لقد نظم القرضاوي هذه الأناشيد للأجيال المسلمة، فتلقفها الشباب في كل مكان، وانطلق يشدو بها في كل بلد، فأيقظت القلوب بالإيمان.. وحركت النفوس إلى العمل، و أنارت للعاملين درب الكفاح»[١].

قطّعت هذه الأناشيد إلى رباعيات حيناً، وخماسيات حيناً آخر، واعتمدت في أناشيد أخرى «اللازمة» التي تتكرر في نهاية كل مقطع؛ مؤكدة نقطة الارتكاز الأساسية للنشيد، من مثل: «مسلمون.. مسلمون.. مسلمون» «الله أكبر.. الله أكبر» «أنا المسلم.. أنا المسلم».

(١) نفحات ولفحات ص١٥٨.

وتكاد تكون رباعيات «فتى القرآن» من أبدع هذه الأناشيد، لتدفّقها السريع ويسر أدائها وانطوائها على الملامح الأساسية لخريجي مدرسة القرآن:

أنا إن سألت القوم عني: من أنا | أنا مؤمن سأعيش دوماً مؤمنا
فليعلم الفجار أني ها هنا | لن أنحني، لن أنثني، لن أركنا
إني رأيت الله في أكوانه | وسمعت صوت الحق في قرآنه
ولمست حكمته وفيض حنانه | في سيرة المختار.. في إيمانه
أنا مسلم هل تعرفون المسلما؟ | أنا نور هذا الكون إن هو أظلما
أنا في الخليقة ريّ من يشكو الظما | وإذا دعا الداعي أنا حامي الحما
أنا مصحف يمشي وإسلام يرى | أنا نفخة علويّة فوق الثرى
الكون لي ولخدمتي قد سخّرا | ولمن أنا؟ أنا للذي خلق الورى
أنا من جنود الله حزب محمد | وبغير هدي محمد لا أهتدي
حاشاي أن أصغي لدعوة ملحد | وأنا فتى القرآن وابن المسجد
أنا كوكب يهدي القوافل في السرى | وأنا الشهاب إذا رأيت المنكرا
مالي سوى نفس تعزّ على الشرا | قد بعتها لله والله اشترى

٦

ديوانه الثاني: «المسلمون قادمون» الذي صدر قبل عام واحد[1]، امتداد للأوّل، والإشارات الزمنية لبعض قصائده تتداخل مع تواريخ الديوان المذكور، فليس ثمة فاصل زمني بين الاثنين.. ذلك اختيرت قصائده من

(١) دار الوفاء، المنصورة - ١٤١٤هـ (١٩٩٤م).

الفترة الممتدة بين الأربعينيات والثمانينيات، وهذا يبدأ من الفترة نفسها، ويمضي لكي يطل ببعض قصائده على بداية التسعينيات.

والهمّ الذي ينسرب في شرايين القصائد جميعاً، في الديوانين، هو الهمّ نفسه، والالتزام المترع بالصدق، هو نفسه كذلك. تنبئ عن هذا عناوين القصائد في الديوان الثاني، كما أنبأت عنه في الديوان البكر. ومع العناوين كل ما تنطوي عليه القصائد من مضامين إيمانية، يتجاوز فيها الشاعر ذاته ـ إلّا في حالات محدودة ـ لكي يرفع خطابه الشعري في مواجهة سمع الأمة وضميرها، ولكي يتحدث عن آلامها وآمالها جميعاً، متخذاً من هذا الحدث أو ذاك، ومن هذه الخبرة أو تلك، نقطة ارتكاز ينسج عليها أبياته وقصائده.

والقرضاوي نفسه يؤكد هذا ـ في مقدمته ـ وهو يتأمل في آخر آية من سورة الشعراء، «تلك التي وصف الله فيها الشعراء المستثنين من الذم ﴿ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَذَكَرُوا۟ ٱللَّهَ كَثِيرًا وَٱنتَصَرُوا۟ مِنۢ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا۟ۗ وَسَيَعْلَمُ ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓا۟ أَىَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ﴾ [الشُّعَرَاء: ٢٢٧]. لقد لاح لي من سرّ هذا الوصف ﴿وَٱنتَصَرُوا۟ مِنۢ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا۟ۗ﴾ [الشُّعَرَاء: ٢٢٧] أن الشاعر المؤمن يعيش أبداً في معركة ينتصر فيها الحق للمظلوم أمام الباطل الظالم، وأنه يقاتل بالحرف إذا كان غيره يقاتل بالسيف».

وهو يقول في تقديمه للديوان الذي تولّى هو نفسه جمع قصائده المبعثرة هذه المرة: «هذه مجموعة ثانية من قصائدي، بعضها مما عثرت عليه من القديم، وبعضها مما قلته من جديد، وبعضها مزيج من القديم والجديد. ورغم اختلاف الزمان، واختلاف مرحلة العمر، فلا أحسب شعري تغيّر، سواء في وجهته وغاياته أم في أساليبه وأدواته».

فهو ـ مرة أخرى ـ امتداد للديوان الأوّل، والشاعر يعين القراء والدارسين بإشارته تلك حول الوجهة الواحدة للديوانين في المضامين والأساليب معاً، وبمجرد قراءة سريعة لقصائدهما تتأكد مصداقية هذا الحكم.

ينطوي الديوان على أربع وعشرين قصيدة، اثنتان منها فقط، وهما: (إليك يا بن الإسلام) و (جيل الصحوة) استدعيتا من الديوان الأول. وثمة بعض الأناشيد، ها هنا أيضاً، تحمل الخصائص الفنية نفسها لأناشيد ذلك الديوان. نلحظ هذا في نَشِيدَيْ (نحن الإخوان) و (المسلمون قادمون) الذي يجمع بين القصيدة والنشيد، ويعتمد بحر الرجز، ممتداً على مساحة واسعة تتنوع فيها التفعيلات والقوافي، محمولة على أداء غنائي عذب صالح للإنشاد. والمضامين خصبة غنية، لكنها ـ في نهاية الأمر ـ ستنضفر في سياقين متقابلين: شروخ وأحزان العالم، وصنمياته الجائرة وعتمته المكفهرة، قبالة الوعد الذي يحمله المسلم بالتوحّد والفرح والتحرّر والنور.. من ثم فإنهم قادمون، لإنقاذ الإنسان في هذا العالم، فما ثمة من ليل مدلهمّ إلّا وآذن بانبلاج الصبح القريب.

والقرضاوي في قصيدته أو نشيده هذا، يعرف كيف يوظف التاريخ والجغرافيا، وكيف يختار المفردات، والصور الشعرية الأنيقة، المؤثرة، السريعة، التي تغذّي بنية القصيدة، والتي تتلقى دفقها المنبجس كعيون الماء المتفجرة، من اللازمة التي يتعمّد الشاعر تكرارها بين مقطع وآخر: «المسلمون قادمون».

والقرضاوي هنا، شأنه مع عدد من قصائد الديوان، يقدم إضاءات موجزة تعين القارئ على مقاربة اللحظة التي أنشئت القصيدة عبرها.. «وقد تنبأت القصيدة ـ كما يشير الشاعر ـ بأشياء وقع الكثير منها في أكثر من بلد. ولست بعرّاف ولا كاهن، ولا أزعم معرفة ما يكنه ضمير الغيب، ولكنه استشفاف للمستقبل في ظل الحاضر، وفي ضوء سنن الله الحاكمة للكون والإنسان».

وقد كتبت القصيدة في صيف عام ١٩٨٥م، وكانت في حاجة إلى خاتمة، ولذلك لم يشأ الشاعر أن ينشرها في المجموعة الأولى؛ حتى يسّر الله له بعد سنوات إنجاز الجزء الأخير منها، فغدت مهيّأة للنشر.

ولا ينسى الشاعر متابعة القضايا الملحّة في الساحة الإسلامية، فنجده ـ مثلاً ـ في قصائده الأكثر حداثة يتعامل مع السلام المزعوم بسينيّته الرائعة (سراب السلام أو سلام السراب) وهو عنوان يحمل دلالاته الواضحة، ومع مأساة المسلمين في البوسنة والهرسك بسينيّته المؤثرة (أندلس أخرى)، ومع الجهاد الأفغاني في (التحدّي الجديد)، ومع زلزال مصر بقصيدة تحمل العنوان نفسه، وتبدأ بمطلع يستمد صورته الشعرية من كتاب الله:

أزلــزلــت الأرض زلــزالــهــا؟ وأخــرجــت الأرض أثــقــالــهــا؟

وحــدّثــت الأرض أخــبــارهــا بــأن الــمــهــيــمــن أوحــى لــهــا؟

الملامح الفنية لقصائد الديوان الجديد هذا هي نفسها ـ كما ألمحنا ـ في ديوانه الأول، إذ ليس ثمة فاصل زمني بين الديوانين وإن كان الأخير يرمي بثقله صوب مراحل زمنية أكثر قرباً.

فها نحن قبالة الاحترام ذاته لعمارة العمود الشعري الذي تتألق به القصيدة العربية، ونسمعه يقول في تقديمه لقصيدة «المسلمون قادمون» أنها «جاءت على طريقة الشعر الحرّ لأوّل مرة، وربما لآخر مرة أيضاً» فهي إذاً استثناء لقاعدة أوسع.. ليس هذا فحسب، بل إن القرضاوي ألزم نفسه ـ أحياناً ـ بالقوافي الصعبة التي لا يقدر على انتقاء مفرداتها إلّا من تمرّس بهذا الفن من القول (وانظر على سبيل المثال: زائية (عجبت) وصادية (نصيحة) وذالية (وصولي) وصادية (شكوى) وفائية (التحدّي الجديد).. وهو في قصيدة (رباه عظمي كلّا) يعتمد اللام المشدّدة وهي ـ كما يقول ـ «من لزوم ما لا يلزم».

وهو يعود بين الحين والحين، إلى نزعته التسجيلية لكي يوثّق بالأداء الشعري تفاصيل ومعطيات هذه الواقعة أو تلك (كما نلمح ذلك في قصيدة (هجمة الجند) التي تتحدث عن حادثة معتقل (هايكستب) عام ١٩٤٩م عندما قام جند النظام وضباطه بهجومهم الشرس بالهراوات والسياط على المعتقلين

من غير ما تفريق بين الشيخ والشاب وبين المريض والمعافى. وكما نلمحه أيضاً في قصيدة (زنزانتي) التي تتحدث عن الزنازين الانفرادية التي وضع فيها المعتقلون في يناير سنة ١٩٥٤م، وكذا قصيدة (أمّ زائرة ولا مزور).

ولا ينسى الشاعر الإفادة من فن (الأرجوزة) الذي يملك قدرة فائقة على رسم الصور الكاريكاتيرية الساخرة بما تنطوي عليه من مفارقات حادة، وتكاد تكون أرجوزة (الأصوليون) التي تبلغ أبياتها الثمانية والمئتين عدداً، واحدة من أبدع ما كتب في هذا الفن العربي الأصيل.

ويحار المرء في ماذا يأخذ وماذا يدع من هذه الكوميديا؛ التي تنطوي هي الأخرى على قدرة فائقة في «تسجيل» كل ما تتضمنه الصورة الشاملة للأصولي من دقائق وتفاصيل، ولكن في مرآة الطرف الآخر من الخصوم واللادينيين، وعبر قاموسهم المتفرّد؛ الذي دفع إلى تأليفه عنفوان الصحوة وحضورها المؤكد.. فهم ـ على سبيل المثال ـ:

إذا دعوا لحفل لهو راقص ... أبوا ـ بلا ذوقٍ ـ إباء ناكصِ

فما لهم في الفن من خلاق ... إذ حرموا الحلو من المذاقِ

والرقص عندهم حرام منكر ... كذا قضى الجمود والتحجّر!

وهم، إذا دعوا للتعامل «بالفائدة»:

أنكروا فوائد البنوك ... كأننا في الزمن المملوكي!

ناسين ما حتّمه التغيّر ... والدين ـ مثل غيره ـ يطوّر

وخالفوا مفتّينا الطنطاوي ... مجدد الزمان في الفتاوي

وهم، إذا فتّشتَ عنهم:

تجدهم خلف كل حادثة ... تحدث في الأرض وكل كارثة

وكـل مـا يـقـلـق أهـل الـغـربِ ... فـهـم وراءه بـغـيـر ريـبِ
وإن يـكـن فـي جـزر الـهـاوائـي ... أو خـلـلًا فـي مـركـب الـفـضـاءِ

وإذا وصفوا:

فـهـم خـصـوم قـادة (الـتـنـويـر) ... وحـرس الـديـن مـن الـتـطـويـر
أبـعـد أن سـرنـا إلـى أرض الـقـمـر ... نـدعـو إلـى عـهـد عـلـيّ وعـمـر؟
ونـمـتـطـي سـفـيـنـة الـصـحـراء ... والـعـصـر يـزجـي سـفـن الـفـضـاء؟

٧

يقيناً، فإن القرضاوي، لو قدّر له أن يتفرّغ لقول الشعر، ولو لم تأخذه هموم الدعوة والفكر والفقه والتأليف والتربية والإدارة بعيداً عن ساحته، مختاراً حيناً، مرغماً أحياناً أخرى، لكانت له مع هذا «النوع» الأدبي معطيات أشد خصباً وتنوّعاً وعطاءً مما أتيح له أن يكتبه. ومن يدري فلعلّ محاولاته المتواضعة مع المسرح كانت ستتمخض هي أيضاً عن المزيد، وستتلقى مكتبة الأدب الإسلامي المعاصر أعمالاً أخرى[١].

(١) كتب هذا البحث تلبية لدعوة من كلية الشريعة والقانون والدراسات الإسلامية في جامعة (قطر) للمساهمة في الكتاب التذكاري الذي اعتزمت إصداره بمناسبة بلوغ (القرضاوي) السبعين (حفظه الله).

صفحة بيضاء
رقم ١٩٨

الأدب الإسلامي
بين المعيار والمنهج

١

تثير الصفحات الأخيرة من كتاب الأخ الدكتور عمر محمد الطالب «مدخل إلى مناهج الدراسات الأدبية»[١] تحدّياً للأدباء الإسلاميين قد يتمركز في اعتباره «الإسلامية» «معياراً» وليس «مذهباً» ولا «مدرسة أدبية» إنما هو «رؤية ترتبط في أساسها بالإسلام، ويهدف إلى إبراز أدب يحمل قيماً إسلامية ترتبط في عمقها بالنصّ القرآني»[٢].

فهل إن الأدب الإسلامي أدب معياري يستمد قيمة من الرؤية الإسلامية، ويهدف إلى تكوين معطيات إبداعية تحمل هذه القيم وترتبط بها؟ بعبارة أخرى، هل إن هذا الجانب ـ الذي لا يكاد يختلف عليه الإسلاميون أنفسهم هو الطرف الوحيد في الصورة؟ المحور الفرد في المعطى الأدبي الإسلامي الذي لا يتجاوزه إلى محاور أخرى؟ وهل إن الأدب الإسلامي لم يرق إلى أن يكوّن مذهبه الخاص، أو مدرسته المتميّزة؟

لا ريب أن البداية صحيحة، والجادة، للإجابة على هذا السؤال، والردّ على التحدّي، بالتالي، يقتضي متابعة متأنية لطبيعة «النشاط» أو «المعطى الأدبي» المعاصر على إطلاقه، أي: في إطاره العالمي، لتبيّن أنماطه وطبقاته، وللإحاطة بمعماره الشامل ذي النسب والأبعاد والتكوينات ذات الارتباطات الصميمة بين بعضها والبعض الآخر.

فالنشاط الأدبي ليس إبداعاً فحسب، كما أنه ليس قراءة نقدية للنصّ الإبداعي فحسب، وإنما هو ـ فضلاً عن هذا وذاك ـ مذاهب أو مدارس في الإبداع، تتشكّل وفق المنظور أو الإطار الشامل الذي يتكوّن العمل الإبداعي

---

(١) منشورات عكاظ، الرباط - ١٩٨٨م، الصفحات ٢٢٩-٢٣٩.
(٢) مدخل إلى مناهج الدراسات الأدبية، ص٢٢٩.

في رحمه، كما أنه «مناهج» و«طرائق» لدراسة الأدب وتصنيفه وفق سياقاته في الزمن والمكان، وفي ضوء قوانينه وارتباطاته الداخلية، ثم هو ـ في نهاية الأمر ـ «نظرية» شاملة تلمّ هذا كلّه، وتبحث عناصر الارتباط والتأثير والتأثّر بين طبقاته، وتؤثّر على النسب والأبعاد بين معطياته، ثم تسعى لاستخلاص التوجّهات الشمولية التي تندرج فيها، وتصبّ مفردات النشاط الأدبي كافة لكي تصنع أو تصوغ توجّهاً ذا شخصية محدّدة، وملامح متميّزة.

ومن أجل مقاربة أدقّ للمسألة؛ فإن لنا أن نتصوّر المعطى الأدبي معماراً ذا طبقات عديدة، وتكوينات شتى، يرتبط بعضها بالبعض الآخر، وفق منظور أفقي أو عمودي ارتباط المقدمات بالنتائج والأسباب بالمسبّبات. فإذا سلّمنا بذلك، أدركنا أن أي أدب متميّز لا بدّ وأن ينطوي على الطبقات جميعاً، وأن يسعى أصحابه ما وسعهم الجهد لاستكمال تكويناته كافة، وعرفنا كذلك أن استنتاج الدكتور عمر الطالب حول معيارية الأدب الإسلامي الذي لا يملك مذهباً أو مدرسة، إنما هو فرصة للاختبار.. لعودة الإسلاميين إلى تقليب دفاترهم لتبيّن صدق هذا الاستنتاج أو خطأه.

وأيضاً، سيكون هذا الاستنتاج تحدّياً محفّزاً لاستكمال البنيان في حال وجود نقص ما، والوقوف بالأدب الإسلامي بعمارته المتكاملة ندّاً للآداب العالمية المعاصرة التي تملك أدواتها ومستلزماتها كافة. وعلى ذلك، فإنه بمتابعة التيارات التي تغذّي نهر النشاط الأدبيّ المعاصر، على وجه الخصوص، يتبيّن، وهذه مسألة يتحتّم أن تكون بديهية بالنسبة للمعنيين بالأدب كافة، أن هناك:

(١) المعطيات الإبداعية وفق أنواعها المعروفة، والتي تشكّل قاعدة البناء كلّه.

(٢) **المنظور أو الرؤية الشمولية التي تتشكل بموجبها هذه المعطيات، فتكوّن بمجموعها:**

(٣) مدرسة أو مذهباً أدبياً كالكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية أو الوجودية. . إلى آخره.

(٤) الجهد النقدي الذي يسعها لإضاءة الأسس الجمالية للنصّ الإبداعي، فيضع له المبادئ والقواعد والأصول، ثم يبدأ في تنفيذها وفق نشاط تحليلي يستهدف الوصول إلى القيم الفنية للنصّ، ودلالاته المضمونية، وطبيعة ارتباطه بالمضمون، أو المذهب الذي ينتمي إليه.

(٥) الطريقة أو المنهج الذي يدرس الحركة أو الظاهرة الأدبية عبر مساراتها الشاملة في الزمن والمكان، وفي ضوء قوانينها وارتباطاتها الداخلية الصميمة.

(٦) النظرية التي تلمّ هذه المعطيات، وتنطوي عليها جميعاً.

وعلى ذلك فإذا كانت الإسلامية قد أبدعت أدباً وفق هذا النوع أو ذاك، أي: في دائرة الشعر أو القصة أو الرواية أو المسرح. . إلى آخره. . وإذا كان هذا الأدب ينبثق بالضرورة عن منظور متميز، أو رؤية متفردة، هي الرؤية الإسلامية بخصائصها وميزاتها جميعاً، أفلا تكون الإسلامية بالتالي، مدرسة أو مذهباً متميزاً بين الآداب بمذاهبها كافة؟

فإذا كانت (الواقعية الاشتراكية) مثلاً تنبثق عن منظور مادّي للكون والحياة والإنسان، فإن الإسلامية، على النقيض تماماً، ترفض الرؤية الأحادية، وتضيف للمنظور بعداً روحياً، بعداً غيبياً يتجاوز المحدود إلى المطلق، والحسّي إلى المعنوي، وعالم الظاهر إلى عالم الباطن، والصراع في صيغة الطبقية الإنتاجية إلى الصراع في صيغة الإنسانية الشاملة.

وإذا كانت (الطليعية) مثلاً، تنبثق عن منظور عبثي لا معقول، فإن الإسلامية، على النقيض تماماً، تقوم على الهدفية والمعقولية والجدوى، وترى في العالم والتاريخ والمجتمع فرصة للتحقّق بالمصير.

وإذا كانت (الرومانسية) مثلاً، تجر بعيداً باتجاه العاطفة البشرية وتنساق مع منازعها وأشواقها.. وإذا كانت (السريالية) توغل باتجاه الطبقات البعيدة للنفس البشرية حيث تلعب الغريزة دوراً تحكّمياً في أنماط السلوك، فإن الإسلامية، إذ تعطي مساحة ما لهذا كلّه، فإنها تتجاوزه صوب «الآخر» بعيداً عن «الأنا» وباتجاه القدرة على السيطرة وصياغة المصير، بعيداً عن التسيّب والضبابية والفوضى؛ التي تتمخض عن إطلاق العنان لغرائز الإنسان في عوالمه السفلية المعتمة.

وحيثما قلّبنا الأمر على وجوهه رأينا في التضادّ المتميّز للإسلامية عن سائر المذاهب الأخرى، ما يجعلها تحمل مذهبيتها الخاصة، وما يمنح معطياتها الأدبية مواصفات وخصائص لا نكاد نجدها في أيّ مذهب آخر.

وإذاً، وبقدر ما يتعلق الأمر بالارتباط العمودي بين هاتين الطبقتين في معمار الأدب الإسلامي، أي: بين المعطى الإبداعي والمنظور أو الرؤية، يبدو أنه من قبيل الأمور المحتومة أو المسلّم بها، أن تكون الإسلامية مذهباً، وليست مجرّد معيار رؤيوي تقاس به، أو تحال إليه الأعمال أو النصوص الإبداعية، كما ذهب إليه الدكتور عمر الطالب.

وليس صعباً أن يتأكد المرء من هذا بمجرد أن يتابع الملامح المتميّزة للمعطيات الإبداعية الإسلامية؛ التي أخذت تمتد عمقاً ومساحة عبر العقدين الأخيرين على وجه الخصوص. فإذا تذكرنا أنها شُكّلت في الأساس لكي تعبّر عن المنظور الإسلامي، ولكي تقدّم البديل «المذهبي» لآداب الغرب التي استأثرت بالساحة الأدبية عبر القرون الأخيرة، وجعلت من العالم كلّه «مجالاً» لظنونها وأوهامها، وأحياناً نزواتها وعبثها الرؤيوي، **عرفنا أن المسألة أكبر من أن تكون مجرّد معيار تقاس به، أو تحال عليه هذه المفردة الإبداعية أو تلك.**

بل إن لنا أن نتساءل عن طبيعة الحدود الفاصلة بين المعيارية والمذهبية، وبخاصة في حالة الإسلامية التي يشير المؤلف إلى أنها «تنبثق عن رؤية خاصة في الدراسة الأدبية. .»، فإذا تأكّد لنا أنه فارق في الدرجة وليس في النوع. . أدركنا أن تقسيماً كهذا لا ينفي بحال من الأحوال «مذهبية» الأدب الإسلامي.

وعلى أية حال؛ فإننا لو مضينا باتجاه الطبقات الأخرى للمعطى الأدبي؛ فإننا سنلتقي بالنشاط النقدي الذي يتعامل مع النصّ، فينظر لطرائق التعامل ثم يمارس تنفيذها أو تطبيقها على هذا النصّ أو ذاك، وعلى هذه المجموعة من الأعمال الإبداعية أو تلك.

ها هنا أيضاً لا يجد الباحث كبير صعوبة في وضع يده على حركة نقدية متميزة على مستويي التنظير والتطبيق، تلك هي حركة النقد الإسلامي التي تملك رؤيتها المستقلّة وطرائقها الخاصة في التأسيس والعمل، والتي تنطوي «المعيارية» فيها، ولكنها لا تشكّل حدودها القصوى على أية حال. وبمجرد نظرة على القائمة الببليوغرافية التي رتّبها الأخر الدكتور عبد الباسط بدر بعنوان «دليل مكتبة الأدب الإسلامي»[(١)] تتبيّن المساحة الواسعة للأعمال النقدية، التنظيرية والتطبيقية، التي تحتلها في القائمة، وإن كان الأمر يتطلّب ـ إذا أردنا الحق ـ المزيد من الجهد والعطاء على المستويين، من أجل تأصيل هذه الحركة، وتثبيت ملامحها الإسلامية المتميزة، وبخاصة على مستوى التقنيّات والأسلوبيات.

والآن، فإننا لو تجاوزنا الطبقة أو المحور الخامس الخاص بمنهج الدراسة الأدبية، والذي سنعود إليه بعد قليل، باتجاه الطبقة السادسة المعنية بنظرية الأدب، فإننا سنجد الأدباء الإسلاميين قد أخذوا منذ أكثر من عقد يؤسّسون للنظرية، ويبنون مفرداتها ومطالبها في ضوء الخبرات والمعطيات

(١) صدرت في طبعتها التجريبية تحت هذا العنوان قبل عدة سنوات، ثم صدرت في طبعتها النهائية عن دار البشير في عمان سنة ١٩٩٢م.

المتأنية عن الأدوار السابقة، وبمقدور المرء أن يرجع إلى الببليوغرافيا التي أشرنا إليها قبل قليل؛ لكي يضع يديه على العديد من الإصدارات والبحوث الخاصة بهذه المسالة.

حتى إذا ما قفلنا عائدين باتجاه الطبقة أو المحور الخامس للمعطى الأدبي، والمتمثل بمنهج متميز في الدراسة الأدبية، سواء كانت هذه الدراسة منصبّة على الأدب العربي، قديمه وحديثه، أو على الأدب العالمي في أصقاعه ومراحله كافة، فإننا قد نجد خللاً ما أو نقصاً ملحوظاً في دائرة الإسلامية؛ التي يبدو أنها لم تبلور لحدّ الآن منهجها الدراسي الخاص بها، وإن كانت قد وضعت خطواتها على الطريق.

ها هنا يمكن أن يكون استنتاج الباحث على قدر من الصواب، ويمكن ـ كذلك ـ أن يكون تحدّياً مناسباً للردّ، الأمر الذي قد يضيف إلى الحركة الأدبية الإسلامية إضافة جادة ذات غناء، ويكفيها مؤونة للجوء إلى هذا المنهج أو ذاك لتنفيذ دراستها لآداب الأمم والجماعات والشعوب.

ومع ذلك، فإننا يجب أن نلاحظ حشداً من المفردات والتقنيات وصيغ التعامل الإسلامي مع الآداب الأخرى، يمكن في حالة لمّه وإضاءته تبيّن ملامح أو أوّليات منهج متميز ذي خصائص مستقلّة في دراسة الأدب، ولكنه يكاد يضيع عبر تفرّقه في الأنشطة الأدبية الإسلامية بحيث يصعب على المرء أن يقول بصيغة الجزم والقطع ها هو ذا المنهج الإسلامي في الدراسة الأدبية.

إن هذه مسألة مهمة، فإن مجموع معطيات الإسلاميين في الطبقات الخمس الأخرى تشكل ـ ولا ريب ـ بذور منهج للدراسة[1] يكتسب من

(١) انظر على سبيل المثال: (محاولات جديدة في النقد الإسلامي) (مؤسسة الرسالة، بيروت - ١٩٨١م) و (مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي) (مؤسسة الرسالة - ١٩٨٧م) و (متابعات في دائرة الأدب الإسلامي) (قيد للنشر) للمؤلف، وقد تضمّن الكتاب الأخير، فصل: (قراءات في دائرة الأدب الإسلامي) عرضاً نقدياً لعدد من المؤلفات في هذا المجال.

الرؤية الإسلامية خصائصه ومكوّناته. وإذا كان لهذا الأدب منظوره المتميّز: أ ـ للإبداع ب ـ للتأثيرات الزمنية جـ ـ للتأثيرات البيئية، فإن منهجاً متميزاً للدراسة الأدبية سيتمخض بالضرورة عن هذا كله، وقد يحتاج الأمر إلى وقت كافٍ لبلورة الملامح، إلّا أن المسألة التي لا ريب فيها هي أن المواد الأولية لتشكيل المنهج قد أخذت تتجمع في أيدي الدارسين. ويجب أن نتذكر بأن التحليل النقدي يمضي ـ في كثير من الأحيان ـ لكي يغذّي منهج الدراسة.

البنيوية ـ مثلاً ـ هي في إحدى معطياتها الأساسية مشروع عمل نقدي، لكنها في الوقت نفسه تضع منهجاً للدراسة الأدبية، رغم أن هذا ليس محتوماً بالنسبة لكل المذاهب. فالوجودية ـ على سبيل المثال ـ لم تبلور منهجاً للدراسة الأدبية، بل إنها لم تتمخض حتى عن تقنيّات متميزة في الإبداع، اللهم إلّا في لغة التعبير، فالمهم أن تكون على مستوى المضامين ذات تميّز رؤيوي. ولن يكون بمقدور (الإسلامية) أو أي مذهب آخر أن تتجاوز الإرث التقني للرواية مثلاً فتنشئ صيغاً متميزة جديدة. وحتى الاشتراكية الماركسية، على عنف ثورتها في مجال المضامين، وجدت نفسها مرغمة على احترام قواعد النوع الأدبي، ولم يشذّ عن هذا سوى المسرح لأسباب فنية صرفة ناقشناها في غير هذا المكان[1].

وفي مقابل هذا كلّه فإن مناهج الدراسة الأدبية تنشأ في كثير من الأحيان مستقلة عن المذهب، وتقدّم برنامج عمل لمتابعة آداب الجماعات والشعوب يمكن أن يوظف لدى المذاهب والتيارات الأدبية التي تجد في المادة المنهجية فرصة مناسبة لمقاربة وإدراك الظواهر الأدبية. . بعبارة أخرى، يمكن اعتبار مناهج كهذه أدوات حيادية؛ قد تكون صالحة لتسخيرها من قبل

(١) انظر فصل (نحو مسرح إسلامي معاصر) من كتاب (في النقد الإسلامي المعاصر) للمؤلف (الطبعة الثالثة، مؤسسة الرسالة - ١٩٨٣م).

هذا المذهب، أو التيار الأدبي، أو ذاك، من أجل إضاءة الدراسة الأدبية ومنح الدارسين فرصاً أكثر لإتقان مهمّتهم، والوصول إلى نتائج أكثر سلامة. وهكذا فإن المنهج النفسي ـ مثلاً ـ قد يخدم الدارس الإسلامي للأدب دون أن يشكل هذا أيّ ارتطام أو تناقض مع مفرداته المتميزة، فقط إذا عرف كيف يوظّف المقاطع والمفردات المنهجية المتساوقة مع قناعاته و تصوّراته.

ويجب أن نلاحظ ـ كذلك ـ أن المنهج الإسلامي يتجاوز (معياريّته) الصرفة إلى نوع من التحليل الشمولي المنبثق عن تميزه المذهبي في تعامله مع الآداب الأخرى، على مستويي التقنيات والمضامين، فهو ـ على سبيل المثال ـ لا يصنّف الأدب الواقعي الاشتراكي في حظيرة الأدب اللا إسلامي لكونه لا يحمل قيماً إسلامية فحسب، بل لكونه يستمدّ من تحليل الدوافع والمبرّرات؛ هو في أساسه خاطئ محدود. كما أن هذا المنهج قد يتقبّل ويقوّم أدباً غير إسلامي في انتمائه الديني، أو المكاني، لكنه يلتقي مع الرؤية الإسلامية في شموليتها.

٢

والآن، هل إن هذا المنهج يميل إلى المكانية أو الزمانية؟ هل هو منهج نفسي أو اجتماعي؟ هل هو منهج فنّي صرف (الأجناس والفنون والمذاهب الأدبية)؟ أم هو منهج علمي؟ أم أنه منهج توفيقي شمولي يتضمن هذه الأبعاد جميعاً، أو بعضها في الأقلّ؟ وهل ثمة ما يمنعه من الأخذ أو الإفادة من إضاءات المناهج كافة، في جوانبها الحِرَفية الصرفة، لكي يشكل ملامحه الخاصة؟ وكيف ستنطوي هذه الملامح على خصوصيتها المتميزة إذا كانت تبني معمارها أساساً على الاقتباس من سائر المناهج الأدبية الوضعية، إذا صح التعبير؟ وهل يمكن، تجاوزاً لإشكالية كهذه، أن يتم الأخذ وفق معايير وضوابط إسلامية تنبثق في أساسها عن أدب متميّز ذي رؤية

ومواصفات مستقلة؟ وفي حالة كهذه سيتاح للمعنيين بتأسيس المنهج فرصة الانتقاء الذي يحمل حساسيته الرؤيوية، وحتى التقنية، إزاء ما يجب أن يأخذ وما يجب أن يترك، بحيث نستطيع حينذاك أن نطمئن إلى أن المنهج الدراسي الإسلامي سوف لا يضيع في غمار المناهج الأخرى وهو يتعامل معها، فيفقد ملامحه وشخصيته؟

ثم ألا يتحتم على هذا المنهج المقترح، والذي لا يقل ضرورة عن أيّ من مطالب النشاط الأدبي في جملته، أن يرجع إلى كتاب الله وسنة رسوله، وكذلك إلى التراث الأدبي للأجداد، لكي يضع يديه على بعض الأوّليات التي تعينه على تأصيل شخصيته من خلال تجذّر المنهج في العقيدة والتراث، وحينذاك لن يكون التعامل مع مناهج الغير مجازفة غير مأمونة العواقب؛ من خلال الاتكاء على المعطيات الجاهزة، وتلفيق منهج دراسي من أجزائها وتفاريقها؟

هذه، وغيرها، من الأسئلة والمعضلات المعلّقة، هي بأمسّ الحاجة إلى إجابة مقنعة، تتجاوز الإنشائية إلى قدرٍ من التوثيق؛ الذي يجعلها قديرة على بناء المنهج بما يجعله إسلامياً حقاً.

وليس من مهمة هذه الصفحات أن تقدم، أو تقترح، صيغاً لتشكيل المنهج الدراسي، ولعلّ هذا يتحقق في جهود متواصلة للعديد من المعنيين بمعونة الله وحده، وإنما التأكيد فقط على أن غياب المنهج الدراسي في معمار الأدب الإسلامي يمثل تحدياً مثيراً قد يدفع الإسلاميين إلى الاستجابة له من أجل ردم هذه الهوّة، واستكمال البناء.

ولكن ثمة ما قد يخطر على البال، ويلحّ عليه ها هنا، وهو أن المنهج الإسلامي قد يكون، بشكل أو آخر، منهجاً شمولياً يتضمن المكاني والزماني، النفسي والاجتماعي، الفنّي والعلمي.. إلى آخره، ليس على

سبيل التلفيق بين المناهج لتجاوز إشكالية غياب المنهج الإسلامي، وليس على سبيل الانبهار بجوانب من تلك المناهج واستعارتها لتشكيل المنهج الإسلامي. كما أنها ليست من قبيل الاجتهاد والشخصي كذلك الذي مارسه ستانلي هايمن في كتابه (النقد الأدبي ومدارسه)[١] بصياغته المذهب الشمولي في النقد، وإنما لأن الرؤية الإسلامية هي في أساسها رؤية شمولية، بل إن ما يميّز الإسلام نفسه عن سائر المذاهب والأديان المحرّفة والوضعية إنما هي شموليته.. قدرته على لمّ سائر الأطراف والقضايا في معادلة وضع الإنسان في العالم.. تجاوزه بتصميم إلهي معجز أيّما انكماش أو انحراف أو انحياز لجانب ما على حساب الجوانب الأخرى.. إنما هو التوازن، والوسطية، والتغطية الشاملة للمادي والمعنوي، للفردي والجماعي، للزماني والمكاني، للمنظور والمغيّب، ولسائر الثنائيات والتفاريق في نسيج الكون، وبنيان العالم، وتكوين الإنسان.

ألا يجدر بالمنهج الإسلامي الذي يدرس الأدب، والأدب في بدء التحليل ونهايته تعبير عن الإنسان، وهو بالتالي واحد من أكثر المعطيات البشرية التصاقاً بهموم الإنسان، وطبيعة خبراته عبر تعامله مع العالم والأشياء، ألا يجدر به أن يستمدّ مقوماته من شمولية العقيدة التي ينبثق عنها، لا سيما وأنه يتعامل مع صيغ التعبير عن التجربة البشرية، وبالتالي ينسج حيثياته من مطالب هذه الشمولية، فيأخذ بكافة الصيغ التي تضيء النشاط الدراسي لآداب الأمم والجماعات والشعوب، فلا يكاد يغفل عاملاً منها ما دام أنه يخدم هذا التوجّه الشمولي، ولا يرتطم في أساسه ببداهات العقيدة وتوجّهاتها؟ فالأصل في الأشياء الإباحة ما لم يرد نصّ بتقييده، كما تقول القاعدة الفقهية؟

(١) ترجمة د. حسان عباس و د. محمد يوسف نجم (دار الثقافة)، بيروت - ١٩٥٨م) الصفحات ٢٤٥-٢٥٥.

وعلى هذا فإن المكان والزمان، والنفس والمجتمع، والذات والموضوع، والعلم والفن.. إلى آخره.. يمكن أن تنطوي في المنهج الإسلامي للدراسة الأدبية، ما دام أن هذه جميعاً مجرّد أدوات أو خبرات منهجية للوصول إلى المطلوب. وحينذاك، وفي ضوء هذا كله، يمكن الإفادة من المناهج المشار إليها آنفاً، مع التحفّظ إزاء المفردات التي تندّ أو ترتطم بالرؤية الإسلامية، ومع ملاحظة إلحاح العقل الغربي؛ الذي صاغ معظم هذه المناهج، أو وضع ملامحها النهائية، على الرؤية الأحادية التي تبالغ في تقدير قمية (الحالة) التي تتعامل معها على حساب الحالات الأخرى.

وإذا كانت التقنيّات، في الأغلب، مجرد أدوات أو جسور للعبور إلى الهدف، وهو في الموضوع الذي بين أيدينا تفسير الظاهرة الأدبية التي تتمحور عند مضامين معينة في هذه المرحلة التاريخية أو تلك، وفي أدب هذه الأمة أو تلك، فإن المضمون الإبداعي نفسه سيكون بمثابة الحكم الفصل في منهج الدراسة، وها هنا، بالنسبة للمنهج الإسلامي، سيكون التعامل مع المضمون متميزاً محدداً واضحاً، من خلال القيم والمعطيات الإسلامية، والإيمانية عموماً. بمعنى آخر، إن منهج الدراسة الإسلامية سيبني تقويماته، ويمارس تحليلاته، ويصل إلى الكثير من تفسيراته، من خلال حضور أو غياب النبض الإيماني في نسيج الأدب.. أيضاً من خلال كثافة القيم الإيمانية، أو تضحّلها، أو انعدامها في النص الإبداعي، وهو في تعامله مع الظاهرة على هذا المستوى سيبذل جهده من أجل البحث عن الأسباب، وسيؤثّر على القيم الإيمانية على مستوى الشكل والمضمون معاً من أجل منهج التقويم النهائي للأدب الذي يدرسه، ليس على سبيل الفرز الكمّي، وإنما عن طريق الإيغال في إدراك حجم التأثير الإيماني في النشاط الإبداعي لهذا الأدب أو ذاك، وتبيّن الدوافع الأساسية التي تجعل هذا الأدب يحمل هذه المواصفات أو تلك مما يميزه عن أدب أمة، أو بيئة، أو عصر آخر.

وعلى سبيل المثال فإن دراسة الأدب اليوناني القائم على التعدّدية الوثنية وفق هذا المنهج، سيصل إلى نتائج مغايرة، بدرجة أو أخرى، للنتائج التي تمخّضت عن المناهج الأخرى، لا سيّما إذا تذكرنا حجم البعد الديني في تكوين هذا الأدب. وستنعكس الحالة تماماً لدى التقابل بين المنهجين الإسلامي والمادّي (الاجتماعي) وهما يدرسان الأدب الإسلامي القائم على التوحيد في عصر راشدي أو أموي أو عباسي.

إن الرؤية المذهبية وضعت، ولا تزال، بأيدي الدارسين صيغ تقويم وأدوات عمل تمكنهم من سبر غور الظاهرة الأدبية، كل من منطلقه المتميّز. أفلا يكون للرؤية الإسلامية، الخصبة، الغنية، القدرة على منح الدارسين منظومة من القيم وأدوات العمل تمكنهم من دراسة الأدب؛ بما يمنحهم مقاربة أكثر لخصائصه ومميزاته؟

إن البحث في دور الدين في الظاهرة الأدبية هو بحدّ ذاته ضرورة دراسية ملحّة، أفلا يكون المنهج الإسلامي، المنبثق أساساً عن رؤية دينية، أقدر من سائر المناهج على متابعة هذا الدور وتحديد أبعاده، الأمر الذي يعدّ بحد ذاته مبرّراً مقنعاً لتشكّل منهج للدراسة الأدبية يعيد الأمر إلى نصابه، فيضع البعد الديني في مكانه الحقّ من النشاط الإبداعي بعد إذ كادت تطمسه المناهج الأخرى؟

٣

لقد تضمّنت صفحات الدكتور عمر الطالب شواهد مستمدّة من عدد محدود من المراجع المعنية بالأدب الإسلامي، وكان يمكن لهذه الشواهد أن تكون أكثر سخاءً وتغطية للمسألة التي بين يديه لو أنه وسّع دائرة مراجعه، فهو لم يرجع ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ إلى كتابي المتواضع (مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي)[1] الذي خُصّص فصله الثالث للحديث

---

(١) مؤسسة الرسالة، بيروت - ١٩٨٧م.

عن (الإسلامية والمذاهب الأدبية) والذي انطوى فصله الرابع (المنظور النقدي) على محاولة لاكتشاف المنهج، أو تحديد بعض مطالبه بعبارة أدقّ، فضلاً عن العديد من المراجع الأخرى التي صدرت، ولا تزال، والتي تسعى لتأكيد خصوصيات المعطى الأدبي الإسلامي في طبقاته جميعاً. ويكفي ـ مرة أخرى ـ أن يرجع المرء إلى محاولة الدكتور عبد الباسط بدر في دليله لمكتبة الأدب الإسلامي لكي يجد نفسه قبالة حشود من الدراسات والبحوث والمؤلفات، يمكن أن تعين الدارسين على إصدار أحكام أقرب إلى الدقّة والصواب.

ولعلّ مما يشفع للرجل أن مراجع كهذه لم تتوفّر بين يديه، وأنه أشار في حوار معه إلى أن الصفحات التي خصصها للأدب الإسلامي كانت موجزة أكثر مما يجب، وأنه ـ ربّما ـ يقوم بمحاولة أخرى تتضمّن بحثاً أغنى، وأكثر تفصيلاً.

وتبقى محاولة الدكتور عمر الطالب، بسببٍ من أنها تجيء من خارج الدائرة الإسلامية، وبسبب ـ كذلك ـ من ارتباطها بالأكاديمية، مثلاً على جرأته، وقدرته على الارتياد[1]، فضلاً عن أنها قدّمت تحدّياً ـ بشكل من الأشكال ـ قد يستفزّ الأدباء الإسلاميين أنفسهم، ويدفعهم إلى مزيد من التأمل والتأصيل والعطاء.

(١) أتيح للأستاذ الدكتور عمر الطالب أن يعمل في الجامعات المغربية عدة سنوات (١٩٨٤-١٩٨٨م) وهناك أشرف على عدد من رسائل الدبلوم والماجستير والدكتوراه، كان من بينها رسائل عنيت بدراسة جوانب من الأدب الإسلامي في منظوره المعاصر. وقد لقي طلبته منه تشجيعاً وتحفيزاً أعانهم على المضيّ في الطريق حتى نهايته.

قراءات في نتاج الأدب

حول مصطلح الأدب الإسلامي

هذه خطوة أخرى على طريق الأدب الإسلامي في تصوّره المتميّز وسعيه لبلورة منهج أصيل في الدراسة والنقد والتنظير والإبداع.

وهي فصل تمهيدي لرسالة بعنوان (الشعر الإسلامي في عصر صدر الإسلام: دراسة فكرية فنية) تقدم بها الأخ الدكتور علي كمال الدين لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي من قسم اللغة العربية بكلية آداب جامعة الموصل، تحت إشراف الدكتور محمد قاسم مصطفى.

وإنها لبادرة تستحق الشكر والتقدير ينفّذها القسم المذكور، إذ يفتح صدره، ويحشد قدراته العلمية لإنجاح أوّل محاولة مع الأدب الإسلامي بمفهومه ذاك، قد تعقبها محاولات أخرى.

والأمر نفسه يسجّل للباحث الذي قرّر أن يقتحم الميدان، وأن ينفّذ واحدة من أكثر الدراسات العلمية دقة وإحاطة وإحكاماً.

ولقد سبق للأدب الإسلامي، في محاوره التنظيرية والدراسية والنقدية، أن اجتاز عتبات الأكاديمية منذ أكثر من عقد من الزمن في العديد من الجامعات العربية والإسلامية، وبخاصة المغرب الشقيق الذي نوقشت فيه عشرات الرسائل حول موضوعات شتى، تتمحور عند هذا الأدب، أو تنبثق عنه.

والحقّ أن فكرة طبع الفصل التمهيدي في غلاف مستقل جاءت تنفيذاً لاقتراح قدّمه الأستاذ الدكتور جليل رشيد فالح، أستاذ البلاغة في كلية آداب جامعة الموصل عبر مناقشته للرسالة، وهو اقتراح في محلّه تماماً، تشجّع عليه أسباب فنّية وأخرى موضوعية، إذ يمثل هذا الفصل مدخلاً مناسباً للعديد من الدراسات المعنيّة بتاريخ الأدب العربي من منظور إسلاميّ أصيل.

عرفتُ (علي كمال الدين) منذ سنوات، وازدادت معرفتي به عمقاً خلال عمله في رسالته هذه للدكتوراه. إنه يعرف كيف يمسك بتلابيب الموضوعات التي يتعامل معها ـ إذا صحّ التعبير ـ فيقلّبها على وجوهها، فلا يكاد يترك صغيرة ولا كبيرة إلّا أخضعها للفحص والاختبار، وبما أنه يتعامل مع حشود الشواهد الشعرية، فإن نفسه الطويل هذا سيوظّف وقفاته المتأنية عند كل شاهد منتزعاً منه أقصى ما يستطيع أن يقوله.

وهو ـ على ذلك ـ قارئ جيّد للنصّ الشعري، يملك قدرة ملحوظة على سبر غوره والإيغال في طبقاته الظاهرة و المخفيّة، الموضوعية والفنية، والتأشير ـ بالتالي ـ على خصائص الخطاب الذي يبدعه الشاعر بمفرداته كافة.

أغلب الظن أن هذه المقدرة ستعرف كيف تشقّ طريقها مستقبلاً؛ لكي تصوغ المزيد من البحوث الموغلة في شرايين تراثنا الأدبي الذي لم تتمّ قراءة كل صفحاته بعد، والذي هو بحاجة إلى مزيد من الدارسين والنقّاد.

وعلي كمال الدين، مع هذا الشرط المنهجي، يملك إخلاصاً ملحوظاً للكشف عن البُعْد الإسلامي في المعطى الأدبي التراثي، وفق مطالب البحث العلمي، وليس خارجها، أو في تضادّ معها بطبيعة الحال. وليس أدلّ على ذلك من الصفحات التي بين أيدينا، والتي لم يتعجّل الباحث فيها استنتاجاً أو رأياً ما قبل أن يتابع النصوص التنظيرية أو النقدية التي تغذّيه وتشكّله،

فضلاً عن قدرته الملحوظة على لمّ شتات النصوص التي تؤكد إسلاميّة الجهد الأدبي في مساحات طيّبة من تراثنا النقدي، والجمالي بعامّة.. هذا الإخلاص الذي هو جدّ ضروري في دراساتنا المعاصرة؛ التي حاقت بمساحات واسعة، منها رياح التشريق والتغريب من أجل الكشف عن الوجه الأصيل لتراثنا الأدبي كما تشكّل بالفعل، في رحم العقيدة والرؤية الإسلاميتين، لا كما يراد له أن يكون.

قد يختلف المرء معه في هذه المفردة أو تلك، وعبر هذا الاستنتاج أو ذاك، لكن الإخلاص العقدي والمنهجي الذي هو أحد ملامح جهده الدراسي ـ أو ثوابته بعبارة أدقّ ـ تجعل الإنسان يقدّر النتائج التي توصّل إليها، ويحترم اليد التي صاغتها.

❁ ❁ ❁

والصفحات التي بين يدي القارئ يمكن أن تتمحور في محاولة الباحث تحديد مصطلح (الشعر الإسلامي) الذي قد يتجاوز بالضرورة ـ حدود النوع الأدبي، إلى الأدب والفن في آفاقهما على امتدادها. وهو ينطلق من حقيقة أن «مفهوم الشعر الإسلامي مفهوم قديم ومعاصر لا ينحصر بزمن معيّن، ولكن يبدأ مع الإسلام، ويستمرّ معه حتى اليوم بتصوّرات متباينة».

فهو إذاً يكسر الحاجز الزمني ـ ابتداء ـ فليس ثمة في النهر المتدفّق ما يعطيه تسمية هنا وأخرى هناك، إنما هو المنبع الواحد الذي يتشكل من دفق الرؤية والممارسة الإسلاميتين، ثم يمضي إلى هدفه معبّراً عن هذه الجزئية أو تلك، مغلّباً المضمون على الشكل حيناً، والشكل على المضمون أحياناً، موظفاً لغة قد تتغاير آليّاتها بين زمن وزمن ومكان ومكان.. لكنْ، رغم هذا التنوّع في اتجاهاته كافة، يظل الشعر شعراً إسلامياً، ويبقى النهر واحداً، متفرّداً في اسمه، ومجراه.. في منابعه ومصائره على السواء.

ومع هذا التحديد لمفهوم الشعر الإسلامي، وبموازاته، يتبنّى الباحث رأياً يُفترض أن يسلّم به أو يحترمه ـ في الأقلّ ـ كل المعنيين بالظاهرة الأدبية، ذلك هو أن ظاهرة كهذه لن تحقّق وظيفتها في الخطاب الإبداعي، ما لم تتحقّق باثنتين: المضمون (أو المعنى) والشكل (أو الأسلوب) أي الفكر والفن. يتضح هذا من عنوان رسالته ابتداء «دراسة فكرية فنّية»، ويمضي بميزانه الذي لا يتأرجح أو يميل لكي يؤكد الثنائية نفسها سواء في تعامله النقدي مع الشاهد الشعري، أو في تنظيراته واستنتاجاته.

يتحرك علي كمال الدين في معالجته (للمصطلح) على محوري التراث والمعاصرة، ويوغل في نسيج الجهد الدراسي، والنقدي، والتنظيري للآباء والأبناء من أجل تأكيد الصلة الوثيقة بين الأدب الإسلامي والعقيدة كتأسيس ضروري يتشكل في علاقاته مصطلح الشعر الإسلامي، أو الأدب الإسلامي على مداه.

تراثياً، يحشد الباحث «نصوصاً» ذات قيمة بالغة: للرسول ﷺ وخلفائه الراشدين (رضي الله عنهم) ولبعض خلفاء بني أمية، ولمعظم النقّاد القدامى الذين أدلوا دلوهم في الموضوع وقالوا كلمتهم فيه. وبنَفَس طويل في البحث، وصبر على العمل، يضع يديه على جملة من النصوص أو الشواهد التي تحمل أهميتها باتجاهين. أولهما تأكيد الصلة بين الرؤية النقدية والعقيدة، وثانيهما ضرب المقولة الخاطئة حول شكلانية التراث النقدي الإسلامي، والتي بلغت أقصى حدّتها في دراسات الماركسيين، وتقديم «الشاهد» على أن هناك إلى جانب تيّار الشكلانية، تيّار آخر لا يقل عنه عمقاً وغناء واتساعاً، هو تيّار المضمونية، إذا صحّ التعبير. ولن يمنع هذا وذاك ـ بطبيعة الحال ـ لقاءً، بشكل أو آخر، بين التيارين، بل إن المرء، بحكم ضرورات الجهد الأدبي، يميل للتحقّق بلقاء أو تصالح كهذا.

مهما يكن من أمر فإن الباحث يمضي لكي يستنطق الجاحظ والقرطاجي وابن عبد ربه وابن سلام وابن رشيق وابن قتيبة وغيرهم، لكي يخلص إلى أن هناك «زحمة في الصور التي تعتمد العقيدة مقياساً للحكم على الشعر، وتعتمد المضمون الإسلامي ميزاناً لرفعته»، وأن حكماً نقدياً كالذي قال به القاضي الجرجاني في «الوساطة بين المتنبّي وخصومه» في الفصل بين العقيدة والإبداع، يغدو «رأياً نادراً يخالف هذه الآراء، ويكاد يكون نقيضاً لها».

والحق أن الجرجاني ليس وحده، فهناك قدامة بن جعفر وأبو هلال العسكري، وغيرهم، ولكن ومهما كان من اتّساع عددهم، فإن هذا لا يبرّر ـ منهجياً ـ اعتماد الرؤية أحادية الجانب في التعامل مع تراثنا الأدبي والنقدي، واعتباره «شكلانياً»!

إننا نتذكر هنا ما قاله الباحثان الماركسيّان (أوفسيانيكوف) و (سمير نوفا) في (موجز تاريخ النظريات الجمالية) (الذي عرّبه باسم السقّا ونشرته دار الفارابي في بيروت عام ١٩٧٩) من أن «التقيّد الطبقي» لنقادنا القدماء «يظهر في طريقتهم الشكلية عند دراستهم للإنتاج الأدبي، وفي تحديد اهتمامهم النظري بمسائل (جمالية الحديث) وفي استخفافهم بالمحتوى الفكري للإنتاج الفني قبل أي شيء آخر» ثم يخلصان إلى القول بأن «تعاليم اللغويين والأدباء العرب هذه هي انعكاس وتعبير نظري عن المفاهيم الشكلية التي كانت منتشرة بشكل واسع في الأشعار الديوانية (نسبة إلى الديوان: مكان جلوس الخليفة) وهي معظمها أشعار منمّقة هدفها المديح..» وهما يقولان كذلك بأن «الديانة الإسلامية كان لها تأثير واضح على تطور الفنون والنظريات الجمالية عند شعوب الشرق الأدنى والأوسط، ولكن هذا التأثير كان جزئياً(!!) فقد أوجد الأدباء العرب في العصور الوسطى نظريات ذات خصائص مميزة تدلّ على أن مؤلّفيها لم يتقيّدوا، من وجهة نظرهم، بأي

مفهوم ذي صفة دينية. وأكثر من هذا فإن بعض النظريين الأدباء انتقدوا بشكل علني تدخّل الديانة بمسائل النقد الأدبي». ويقولان: «بأن مساعي المفكرين المسلمين ذوي النزعة المحافظة فشلت في أن تضع حاجزاً أمام الفن المتفائل المتّصل بالحياة في فن العصور الوسطى العربية؛ باستثناء تلك الفترات التي كانت فيها الرجعية هي الغالبة». ويقولان: «إن انتشار الإسلام في الشرق الأدنى لم يحدث أي تغيير كبير في محتوى الشعر العربي الذي كان، كما كان في عصر الجاهلية، بعيداً عن الأفكار الدينية الصوفية (!!) وكان الشعر العربي في القرون الوسطى أيضاً يتغنى بجميع ملذّات الحياة الواقعية..».

والمجال لا يتّسع للمزيد من الشواهد على رؤية أحادية كهذه، وبمقدور المرء أن يرجع إلى الطبعة الثانية من الكتاب المذكور (الصفحات ٤٦ ـ ٦٦ التي تم اقتباس الشواهد الآنفة منها). والمهم أننا إذا أحلنا استنتاجات كهذه على النصوص التي استقصاها الباحث، فإنها ستتهافت سواء في محاولتها فك الارتباط بين الإبداع والعقيدة الإسلامية، أو تأكيدها على شكلانية الجهد الأدبي في التراث العربي على امتداده.

بعدها يجيء الباحث إلى محاولات أدباء الإسلامية «المعاصرين» لتحديد مصطلح الأدب الإسلامي، وهم ـ بفضلٍ من الله ومنّة ـ يزدادون عدداً وعطاء يوماً بعد يوم، فيتعامل مع بضعة عشر دارساً منهم، واضعاً نصب عينيه ميزانه ذاك، وهو أن الظاهرة الأدبية لن تحقّق وظيفتها في الخطاب الإبداعي ما لم تتحقّق باثنين: المضمون والشكل، أو الفكر والفن. ومن ثم فهو يقيس معطيات هؤلاء الدارسين بمدى قربهم أو بعدهم عن الميزان، **فالأدب الإسلامي في بنيته التعبيرية هو كأي أدب في العالم لا بدّ أن ينطوي عَلى طبقتين أساسيتين هما: المعنى الذي يراد التعبير عن مكنوناته، والتقنيات الجمالية التي تمكّنه من الوصول إلى الطرف الآخر بأكبر قدر من**

التوتّر والفاعلية والجمالية والتأثير . . لا يتجادل في هذا اثنان. ولكن الضرورات التاريخية للخطاب الأدبي الإسلامي ربما تكمن وراء إلحاح بعض الدارسين والأدباء، سواء في تجاوز المطالب الحرفية أو التساهل معها في الأقل، لصالح المضمون. لكن هذا وحده قد لا يكفي، ولا بدّ أن يفيء أدباء الإسلامية كافة إلى الميزان إذا أرادوا أن يكون أدبهم أدباً، فضلاً عن أن يأخذ طريقه إلى الإنسان والعالم، ويحتلّ موقعه المناسب في خرائط الدنيا.

إن علي كمال الدين يتعامل مع أولئك الدارسين في ضوء هذا المعيار، ويصنّف معطياتهم على أساسه، ثم ما يلبث أن يخلص إلى تعريف للأدب الإسلامي يقول بأنه: «ذلك الأدب الذي يصدر عن فكرة وعاطفة صدوراً كليّاً أو جزئياً، مباشراً أو موحياً، باللغة العربية، عن التصوّر الإسلامي المنبثق من القرآن والسنّة، للوجود، ولا يحدّه مذهب أدبي، وإن أفاد من معطيات المذاهب الأدبية الفنية أو الفكرية؛ التي تلتقي مع قيم الإسلام في إنسانيتها الأصيلة، وامتدادها الزمني».

ويصعب التسليم بالشرط اللغوي الذي يشير إليه التعريف؛ لأن شعراء كسعدي وشيرازي وحافظ وجلال الرومي ومحمد إقبال، وغيرهم كثيرون، سيُقصَون من دائرة (الإسلامية) دونما مبررات كافية، شرعية أو فنية، رغم أن قصائدهم، أو بعضها في الأقلّ، قد يكون أكثر مقاربة لشروط الإسلامية من الكثير من القصائد التي كتبت بالعربية.

وبنظرة تاريخية إلى حضارة الإسلام التي انطوت بنيتها على الوحدة والتنوّع، فإننا سنجد كيف أن ثقافات شتى، على مدى الجغرافيا الإسلامية، عبّرت عن نفسها بلغاتها الخاصة، وكانت مفردات هذا التعبير المتنوّع تصب، في معظم الأحيان، في بحر الوحدة الكبرى لعالم الإسلام، بهمومه

وأهدافه وتوجهاته.. بنبضه المتوحّد، وقيمه المشتركة.. ولم يقل أحد، أو لم يضع بعبارة أدقّ، جداراً بين التعبير الإقليمي المتميز عن الذات، وبين مطالب وتصوّرات الأمة الواحدة على امتدادها في الزمن والمكان.

مهما يكن من أمر، فإن الباحث لم يلق القول في شرط اللغة على عواهنه، إنما خصّص له مقطعاً في دراسته ناقش فيه الأوجه المختلفة لإشكالية لغة التعبير، وأعقبه بإضاءات مركزة لإشكاليات أخرى قد لا تقل أهمية كالعلاقة بين الأدب والأديب، والانفتاح على الآداب العالمية، ومقولة ضعف الشعر الإسلامي في صدر الإسلام.

وهو في كل الأحوال يغذّي مناقشاته، ويدعمها بالشواهد والنصوص التراثية والمعاصرة، والتي يعرف كيف يضع يده عليها، ويؤكد بها حُجّته... وهو في كل الأحوال ـ كذلك ـ يحرص بقوّة الإخلاص للحقيقة وحدها، على أن ينفض الرماد عن كل ما دُخّن على وجهه الإسلامي الأصيل، ويعيد إليه الألَق.




محاور نقدية إسلامية

يمثل الكتاب الذي بين أيدينا محاولة طموحة وخصبة في مجال النقد والدراسة الأدبية (الإسلامية)، وهو إذا كان ينطوي على عدد من البحوث يعالج فيها المؤلف أكثر من قضية، إلّا أنه ليس صعباً أن يجد القارئ فيه ما يمكن اعتباره هندسة منهجية مقنعة تتدرج في معمارها هذه البحوث، فتغدو ـ بالتالي ـ متّسعة متوازنة..

فالبحثان الأوّلان يتناولان نوعين أدبيين هما القصة والمسرحية، والبحثان اللذان يليا فهما يعالجان مذهبين أدبيين هما الوجودية والواقعية، أما البحثان الأخيران فيناقشان اثنتين من القضايا الأدبية الملحّة هما «الالتزام» و«تشكيل النموذج الأدبي».

ويكون الكتاب بفصوله الستة التي يقيم المؤلف بنيانها من منظور إسلاميّ مقارن، إغناءً قيّماً لمكتبة الأدب والنقد الإسلامي؛ التي تتطلب المزيد بمواجهة تيّار الإبداع.

وبنظرة أخرى على البحوث، أو الفصول الستة، يتبيّن للمرء أن المؤلف عرف كيف يختار «الموضوعات» الأكثر إلحاحاً في دائرة الأدب الإسلامي، لكي يعرضها للبحث والمقارنة والنقد والتمحيص.

ليس هذا فحسب، بل إن ما يربط المعالجات الست أمر آخر: المنهج المتوحّد الذي تعالج في ضوئه مفردات كل موضوع، وأدوات العمل نفسها التي تعتمد هنا وهناك.. وبطبيعة الحال فإن الرؤية الإسلامية التي تستمد

توثيقها المقنع من الأصول، وتجادل ـ في الوقت نفسه ـ معطيات الأدب الوضعي، ستظل المنطلق والبؤرة للفصول جميعاً.. الحكم الفصل الذي يضع تحت المنظور الإيماني المتألّق سائر المفردات..

فما هي الملامح الأساسية لهذا المنهج؟

يملك المؤلف نَفَساً طويلاً.. يقلّب الظاهرة على وجوهها كافة، ويتابع انعكاساتها جميعاً. إنها ـ أي الظاهرة ـ عنده ليست مرآة مسطّحة تمنح الرائي صورة واحدة، إنها عشرات السطوح المنكسرة التي تعكس حشوداً من الظواهر والأشياء، ولسوف يكون البحث ناقصاً إن عجز عن متابعة هذه الانعكاسات جميعاً، وأشار إلى ما هو مزيّف مزوّر منها وما هو صادق أصيل.

إننا بمجرّد متابعة العناوين الفرعية لكل فصل سيتأكد لنا هذا، بل إن المؤلف بسبب من إلحاحه المتزايد على تغطية كهذه، يفجّر عبر مقاطع فصوله، عناوين تتميز أحياناً بالجدّة والغرابة، وتتجاوز المألوف المكرور.

لنتابع ـ على سبيل المثال ـ فصله الثالث «مع الأدب الوجودي وجهاً لوجه»، ولسوف نجده يضع في خطته هذه المفردات التي يعرف كيف ينتقي لكل واحدة منها العنوان المناسب الذي يتميّز بالدقة والأناقة معاً، فضلاً عن الخصب والتنوّع. معتمداً في ذلك نمطين من العناوين: رئيسية وفرعية. فهو يبدأ بهذه العناوين الفرعية: «الجذور التاريخية للمذهب الوجودي»، «الوجودية تعويض فاشل عن الإيمان»، «رؤية العالم عبثاً»، «العزلة الأبدية»، «تشكيل العالم بالأهواء»، «وليد مشوّه اسمه اللامعقول»، «بيوت العنكبوت».

ويتسنّى بعنوان رئيسي «نقض الوهم الوجودي» الذي ينطوي بدوره على العناوين الفرعية التالية: «الشعور بالعبثية علة في النفس»، «الجدل العبثي

متناقض»، «الأدب الوجودي لا وجودي»، «نفي الالتزام الوجودي»، «الضعف الفني لهذا الأدب»، «معول الوجودية يحاول هدم الفكر الديني»، «تناقضات لا نهائية: صراع بين القيم وإثبات الذات»، «وبين طلاقة الحرية وقيد الالتزام»، «احتراب الوجود والعدم»، «إشكالية الجدل بين النظرية والتطبيق».

بعدها نلتقي بعنوان رئيسي آخر «الفكر الإسلامي والقضايا الوجودية» وهو يتضمن العديد من المفردات... ثم عنوان رئيسي تالٍ «المنظور الإسلامي لظاهرة الموت مقارناً بالمنظور الوجودي» ينطوي هو الآخر على حشد من العناوين الفرعية.

أما «الموت في القرآن» فيمضي لمعالجة المسائل التالية: «الموت سنة حتمية حكيمة»، «كلنا يكره الموت»، «إيمان بالأجل واطمئنان إلى المصير».

وتحت العنوان الرئيسي التالي «الأدب الإسلامي: خطوات واثقة على الطريق، رؤى شعرية للموت» يعالج المؤلف المفردات التالية: «ليس جسداً وحده»، «والبعث حق»، «الموت استشهاداً جواز سفر إلى الجنة»، «واختياره عزيمة»، «وكفى به واعظاً»، «نغمات حزينة»، «الموت غبطة»، «الموت رَوْحٌ وريحان»..

ثم تتدفق عشرات العناوين الأخرى فيما لا يتسع المجال لإيراده، ويكفي أن نحيل القارئ عليه.

قد يعترض «البعض» على هذا السخاء في العناوين، وقد يرى فيه تقطيعاً لسياقات المعالجة الأساسية. وقد يرتئي آخرون، ربّما أكون معهم، في أن بالإمكان لمّ كل مجموعة من العناوين، تعالج قضية نمطية ما، تحت عنوان أو رقم متسلسل واحد كيلا يتشتت القارئ.

وهذه مسألة أخرى. . والمهم أن هذا الخصب والتنوع إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على تعدّدية الزوايا؛ التي عالج المؤلف من خلالها هذه الظاهرة أو تلك من الظواهر التي رصدها في محاوره الستة.

والمؤلف يغذّي عناوينه، ويبني مادتها من موارد أساسية ثلاثة:

١ ـ النصّ الوضعي غربياً كان أم عربياً.

٢ ـ النص الإسلامي متمثلاً بمعطيات القرآن والسنّة من جهة، وبكتابات الإسلاميين من جهة أخرى.

٣ ـ المقارنة والاستنتاج، وبلورة منظومة الحقائق الأساسية في دائرة الموضوع مجال المعالجة.

وبنظرة على تهميشات الفصول يمكن أن نتبيّن كيف أن المؤلف لم يأل جهداً في متابعة «المادة» الضرورية في كل دائرة من الدوائر الثلاث وإغنائها بما تتطلبه من مفردات، وكيف أنه قدر على توظيف عدد ليس بالقليل من البحوث والدراسات في محاوره جميعاً.

قد يؤخذ عليه نوع من الإسراف في «التنصيص»، حتى إن النصوص لتمتد، متتابعة، عبر صفحات بأكملها، يأخذ بعضها برقاب بعض، لكن المؤلف عرف كيف يوازن هذه الكثافة بنوع من الحضور الشخصي الذي يعرف كيف يخضع النصّ للرقابة والمقارنة، وكيف يوظفه لتأكيد رؤيته الإسلامية بصدد هذه النقطة أو تلك.

ومما لا ريب فيه أن الدراسة المقارنة تتطلب «النص» لكي تمضي إلى هدفها، فهي ـ بالتالي ـ لا تقدر على أن تعمل في الفراغ. ولا بدّ من معطيات، ومعطيات مضادة، يمكن بعرض بعضها على بعض أن تجلّى الحقائق، وتتبلور القيم والنتائج، بل قد يؤخذ على المؤلف ما هو نقيض

هذا: إفلات عدد من البحوث والدراسات من بين يديه ـ لسبب أو آخر ـ رغم أهميتها البالغة لهذه المسألة مدار البحث أو تلك.

مثلاً: نجد تحت عنوان «التوظيف الأمثل للكلمة دلالياً وإيقاعياً» من الفصل الأول، اعتماداً على «روح المعاني» للآلوسي، و «الكشّاف» للزمخشري، ولكننا لا نجد إفادة تذكر من الدراسات الأكثر حداثة، وإيغالاً في الظاهرة، تلك التي قدمتها (البنيوية) و (الدلالية) (السيميائية) واللسانيات عموماً.

مهما يكن من أمر، فلقد كان المؤلف يملك قدرة واضحة على الجدل والمقارنة، والتفنيد والإثبات، ولقد توصّل في أعقاب كل جولة، إلى حشد من القيم والظواهر والاستنتاجات تمثل بمجموعها ـ ولا ريب ـ إضافة ذات غناء لدراسات الأدب الإسلامي المعاصر.

لن يتّسع المجال ـ بطبيعة الحال ـ لإيراد الشواهد، ولكننا نؤثّر على نماذج منها على سبيل المثال لا الحصر، وبمقدور القارئ أن يتابع حشودها عبر فصول الكتاب كله.

في أحد مقاطع فصل «قصة يوسف فنّياً» نقرأ: «ليس غرضنا من هذا التقديم أن نشدّ القاصّ المسلم إلى نمط هذه القصة الأسلوبي شداً لا فكاك منه، أو أن نحرمه من إبداع ألوان من القصة غير اللون التاريخي، فالواقع الإسلامي، وغير الإسلامي، زاخر بالأحداث التي بوسع القاصّ روايتها وتصويرها وتحليلها وتوظيفها لبيان جمال الخير وعبقه، وقبح الشرّ ودمامته وظلمته. ثم إن في قصص القرآن (التمثيلي) إشارة خضراء له لينتج قصصاً، إن لم تكن أحداثها قد وقعت بالفعل كلياً أو جزئياً؛ فإنها في قوة الأحداث الواقعة..».

وفي مقطع آخر من الفصل نفسه نقرأ: «وليس المعقول في القصة هو المعقول الداجن الأسير بين جدران الحقائق العلمية النسبية والجزئية

المتحصّلة للإنسان في زمان ومكان معيّنين، بل هو المعقول بالقياس إلى قدرة الله الشاملة اللامحدودة، وعلمه بالحقيقة في شكلها الكامل والنهائي، لذلك نرى فيها عناصر مدهشة أو خارقة لمعقولنا النسبي المعاصر، كتأويل يوسف عليه السلام لحلم الملك، ومن ثم تخطيطه اقتصاد مصير وفقاً لدلالات ذلك التأويل، أو استرداد يعقوب لبصره بعد إلقاء قميص يوسف على وجهه، ومعرفة يوسف المسبقة بهذا الخارق..».

وفي أحد مقاطع الفصل الثاني: «مسرح إسلامي.. نعم» نقرأ «.. كان أئمة المسرح الغربي مجرد مصوّرين لهذا الإنسان الحائر الرافض، أو باكين على مذبح آلامه، أو مبرّرين له ما هو بصدده من خطأ وانحراف وشرود، سواء كانوا تقليديين أو رمزيين أو طليعيين غربيين أو شرقيين، فإن إحساسنا بالمسؤولية تجاه هذا الإنسان المغترب عن ذاته وخالقه يتضاعف ويشتد نبضه، وقد يكون ما نقدمه من أدب مسرحي ناجح وجهاً من وجوه أدائنا للشهادة على الناس التي حتمها علينا التزامنا..».

ونقرأ في مقطع آخر «إن بوسع الأدب الإسلامي أن ينتج مسرحيات مأساوية النهاية، بصياغة فنية وموضوعية، وضمن سياقات أخلاقية لا تثير أسى المشاهدين على مصارع المفجوعين.. ذلك لأن النظرة الإيمانية الموقنة بجدية الوجود، ونمائية الطبيعة، وعقلانية الخطة الموجهة لنظام الكون، وحرية الاختيار البشري، والمسؤولية الدينية والأخلاقية، وعدالة القدر الإلهي.. هذه النظرة من شأنها أن لا تنحاز إلى الموقف الإنساني الجائر، أو تتفق مشاعر العطف على الباغين الذين تبلغ تراكمات تجاوزهم لمنهج الحق والخير والعدل والسلام حدّاً لا يطاق.. فمثل هؤلاء الباغين المعتدين مستنفدون لكل أغراض وجودهم الإنساني..».

وفي مقطع ثالث نقرأ: «لقد اتبع الرسول ﷺ كل وسيلة أدبية مشروعة لتأصيل ما أنزل عليه من وحيٍ في العقول، فلجأ إلى الخطابة مراراً، وعمد

إلى ضرب الأمثال والقصص الرمزية، وساق قصصاً تأريخية واقعية، واستعمل أسلوب الجمع والاستدعاء الجماهيري في كل مناسبة تستدعي التنبيه الجماعي، أو التثقيف العام..».

ونقرأ في الفصل الثالث «مع الأدب الوجودي وجهاً لوجه»: «إذا كان الكافر يموت متحسّراً على كفره وشروده عن هدي ربه، وولوغه في المعاصي: ﴿حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَ أَحَدَهُمُ ٱلْمَوْتُ قَالَ رَبِّ ٱرْجِعُونِ ۝٩٩ لَعَلِّىٓ أَعْمَلُ صَٰلِحًا فِيمَا تَرَكْتُ ۚ كَلَّآ ۚ إِنَّهَا كَلِمَةٌ هُوَ قَآئِلُهَا ۖ وَمِن وَرَآئِهِم بَرْزَخٌ إِلَىٰ يَوْمِ يُبْعَثُونَ﴾ [المؤمنون: ٩٩-١٠٠]، فيذوق ضعف الممات والملائكة باسطة أيديها إلى كيانه تنزع روحه المتجذّرة في بنيته في عنف وإيلام، فليس كذلك المؤمن إذ ليس ﴿سَوَآءً مَّحْيَاهُمْ وَمَمَاتُهُمْ ۚ﴾ [الجاثية: ٢١]، المؤمن يواجه الموت بنفس مطمئنة تحنّ إلى الرجوع إلى ربّها ﴿يَٰٓأَيَّتُهَا ٱلنَّفْسُ ٱلْمُطْمَئِنَّةُ ۝٢٧ ٱرْجِعِىٓ إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً ۝٢٨ فَٱدْخُلِى فِى عِبَٰدِى ۝٢٩ وَٱدْخُلِى جَنَّتِى﴾ [الفجر: ٢٧-٣٠]، هو متأكد من صدق البشارة بانتفاء الحزن والخوف عن وجوده الآتي المتأبّد، وتحقق وعد الله.. وهو متيقّن أن لا موت بعد الموتة الأولى، ولا عدم لا يذكر، بل دار السلام ودار الخلد ودار الفرح الأسمى..».

ونقرأ في مقطع آخر «ففي شعر (محمد إقبال) نلحظ حبّاً عارماً للحياة الطيبة، وتقديراً فريداً لقيمة وجود الإنسان فيها، ودعوة ملحّة إلى توظيف كل طاقات الفكر والروح والنفس والحس لتحبيب الحياة الكريمة إلى الإنسان وإعانته على فهمها والاستمتاع بها. ولإشعاره في هذه المعاني الحيوية رنين وصلصلة، وأجراس ذات أصداء مثيرة تخلق أجواءً من الحماس للحياة، والصحو على مباهجها والاستشراف إلى آفاقها الوسيعة».

وفي الفصل الرابع «ماذا بقي من سحر الواقعية؟» نقرأ: «إن واقع الفنان في التصوّر الإسلامي يتميز بالسعة والخصوبة والثراء، فهو واقع ذو ثلاث

شعب: الواقع الموضوعي خارج الوعي الإنساني، الطبيعي والاجتماعي، المنظور واللامنظور، والواقع الداخلي الإنساني المتمثل في الوعي واللاوعي، وسائر القوى غير المكتشفة في الكينونة البشرية، و الواقع الفكري التأريخي والمعاصر المتمثل في مجمل الخبرات والتجارب، والصور والوثائق، والأحداث والقيم، وكل ما أفرزه ويفرزه الفكر الإنساني من العلوم والآداب والفنون، وكل ما أوحى الله به للمختارين من عباده أنبياء ومرسلين».

وفي مقطع آخر نقرأ: «وانطلاقاً من هذه النظرة الشمولية والأخلاقية يطرح القرآن نماذج لشخصيات إيجابية تصدر في مواقفها الفكرية والعملية عن نداءات فطرتها النقية، وهواتف ضمائرها الحية، ولوازم شعورها بمسؤوليتها الأخلاقية لتكون أسوة حسنة للقارئ، وإشارات مضيئة على دربه.. أنبياء.. ورجال عاديون.. وشباب فارقوا زمنهم السعيد..».

كما أننا نقرأ في الفصل الخامس «إضاءة إسلامية لفكرة الالتزام»: «إن التقاء هذه القيم في التصوّر البشري عموماً والإسلامي خصوصاً، ليس التقاء رياضياً بارداً ينحصر في التلاقي الرأسي المجرد، بل هو تفاعل وانفعال وتجاوب وتداخل صميمي، وأي ناقد متوازن.. لا بدّ أن يقيّم العلم النقدي من سائر أبعاده، وفي حدود الممكن والمتاح من التجربة والخبرة والرؤية، أو كما يقول ستانلي هايمن: «نريد طريقة متكاملة، فلنقل إن قسطاً صالحاً كبيراً من التكامل ممكن، وإنه في طوق إنسان واحد أن يستعمل عدداً من الطرق والمذاهب»..»..

وفي الفصل الأخير «تشكيل النموذج الأدبي» الذي يعالج مسألة مهمة من مسائل نظرية الأدب قلّما تحدث عنها الإسلاميون، نقرأ: «فالقرآن والسنة إذاً حافلان بالنماذج الإنسانية الواقعية والحقيقية، العامة والخاصة،

الممثلة بتشبيهات، أو المقصوصة ضمن قصص تمثيلية.. هذا القصص مضافاً إليه القصص التأريخي الإسلامي والعالمي الذي يخدم قضية الإيمان.. يشكل رصيداً غنياً للأديب المسلم في إبداعه للنماذج المثالية، أو عرضه للنماذج الواقعية الخالصة، ضمن أدب قصصي أو روائي أو مسرحي.. يُثْرَى فيه النموذج بمزيد من التحليل النفسي والوصف الخارجي، وإضاءة البعد الاجتماعي، وتَغْنى بنية العمل الأدبي بحقائق وعناصر إضافية، وتفاصيل جديدة..»..

لقد أتيح لي أن أطّلع على فصول هذا الكتاب في مسوّداته الأولى، كما أتيح لي أن أطّلع عليها في صيغتها المعدّة للطبع، فلم أزدد إلّا إعجاباً له، وتقديراً لمؤلفه الأستاذ محمد رشدي عبيد؛ الذي يعد مكتبة الأدب الإسلامي بالمزيد من العطاء.




عن الجمالية في الإسلام

يثير هذا الكتاب، أسوة بصنوه «محاورة نقدية إسلامية» معضلة التعامل مع المعطيات الغربية في دائرة الأدب الإسلامي.

وقد تكون هذه فرصة مناسبة للحديث ـ بإيجاز ـ عن الموضوع؛ مادام أن المؤلف يعتمد على هذا الحشد الكبير من المؤلفات الغربية، وما دام أن الملامح الأساسية للمنهج الذي اعتمده هنا هي نفسها التي أشّرنا عليها في مقدمة كتابه المذكور، حيث يغدو من قبيل التكرار الذي لا مسوّغ له إعادة التأشير عليها كرة أخرى.

وما كان لمسألة كهذه أن تثار ـ أساساً ـ لولا توجّس بعض الإسلاميين من الاقتباس الزائد عن الغربيين، والذهاب بعيداً لمتابعة كل ما يصدر عنهم، واعتماده، سلباً وإيجاباً، في تنظيرات الأدب الإسلامي دراسة ونقداً.. الأمر الذي قد يصيب الرؤية الإسلامية بنوع من الغبش، وقد يجيء هذا على حساب الاستمداد من الأصول والانضباط بمعالمها وتوجيهاتها، كما قد يدفع، من حيث أراد المرء أم لم يرد، إلى شيء من الإعجاب، وربما الانبهار، بمعطيات الغربيين في دائرة الآداب والفنون.. إلى آخره..

ويبدو أن أصحاب هذا الرأي لا يريدون أن يفرّقوا بين (التأثّر) و(الانبهار) بالثقافة الغربية (بما فيها الآداب والفنون) وتحكيمها بأنشطتنا الأدبية، وبين محاولة توظيفها في سياق التصوّر الإسلامي، وبخاصة في مجال الدراسات المقارنة التي تقضي بحكم المنهج بضرورة الرجوع إلى الوجه الآخر للظاهرة: الوجه الغربي.

ولكن، وبمجرد الرجوع إلى مجمل معطيات الإسلاميين الذين تعاملوا بكثافة مع الثقافة الغربية، فلسوف تتبيّن المساحة الواسعة التي منحوها للهجوم على هذه الثقافة، والمدى الفسيح ـ كذلك ـ لتوظيف أدوات هذه الثقافة في تعزيز القيم الإسلامية، مما يؤكد، بقوة القرينة الثابتة المتكررة، وليس الحكم الانفعالي السريع على هذه الجزئية أو تلك، خطأ التصوّر السابق.

إن الكتاب الذي بين أيدينا، وصنوه السابق «محاور نقدية إسلامية» ليجيئان لكي يؤكدا مصداقية هذا التحليل.

فثمة أكثر من «خدمة» يمكن أن يؤديها النصّ الغربي إذا أُحسن توظيفه، ويبدو أن أكثرها أهمية ما تحتّمه الدراسة المقارنة من عرض وجهات النظر المختلفة إزاء الظاهرة الواحدة، فإذا كانت الرؤية الإسلامية للظاهرة هي الأكثر مقاربة للحق؛ فإن ذلك لن يتكشّف ويزداد تألقاً إلّا بعرضها ومقارنتها ومجادلتها بوجهات النظر الوضعية؛ التي لم تقدر ـ لهذا السبب أو ذاك ـ على أن تبلغ ما بلغته «الإسلامية» في تعاملها مع الظواهر والمعطيات.

وهذا واضح تماماً في فصول الكتاب الذي بين أيدينا، وفي كل المحاولات الإسلامية الجادة التي اتخذت من النصّ الغربي أداة، أو جسراً، للهجوم على مرتكزات الفكر الغربي، وتفنيد حججه ومقولاته (انظر مثلاً فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، والطبيعة في الفن الغربي والإسلامي. . . إلخ).

هناك أيضاً خدمة أخرى. . فنحن لو سلّمنا بأن النشاط الأدبي: إبداعاً ونقداً ودراسة، هو خبرة بشرية (عامة)، وأن هذه الخبرة يمضي عليها قانون التراكم والنموّ أسوة بالعديد من الخبرات التي تنمّيها وتنضجها محاولات الجماعات والأمم والشعوب المنتمية إلى أكثر من بيئة ثقافية، وأكثر من

حضارة.. إذا سلّمنا بهذا، ولا بدّ أن نسلّم، عرفنا ما يمكن أن تسديه لنا أدبيات الغربيين من خدمة بالغة، أيضاً إذا أحسن توظيفها في سياق محاولاتنا الإسلامية، ودونما أي قدر من التنازل عن مقومات هذه الإسلامية.

فهل ينكر أحد مثلاً التفوّق الغربي في التقنيات الفنية للعديد من الأنواع الأدبية، وبخاصة المسرح والقصّة والرواية؟ وهل ينكر أحد مدى هذا التفوق في الأنشطة النقدية، كأساليب عمل، وليس كمضامين مذهبية بطبيعة الحال؟ أفلا نكون قد فرّطنا بفرصة ممتازة لإغناء وإنضاج تجاربنا ومحاولاتنا الإبداعية؛ إن نحن أشحنا الطرف عن أدبيات الغربيين في هذين المجالين؟ وهل يخطر على بال أحد من الإسلاميين ـ الجادّين ـ أن توظيف المعطى الغربي يمكن أن يقوده إلى التنازل، بدرجة أو أخرى، عن مقوّماته كأديب أو ناقد يملك رؤيته المستقلة ومنظوره للعالم والحياة والأشياء؟

ويكاد يكون من الأمور المتفق عليها، أو بعبارة أدقّ، من بداهات الأعمال الأدبية الإسلامية؛ إن مفتاحها وبؤرة الاستقطاب فيها هي «التوحيد».. إحالة كل ممارسة فكرية أو ثقافية أو إبداعية على هذا الأصل الكبير، وقياسها بمدى القرب أو البعد عن مطالبه وضروراته. فإذا عرفنا أن التوحيد بمفهومه الشامل نقيض كل ما هو من أسس الثقافة الغربية، ومقوّماتها في شتى المناحي، فكيف يوصف التعامل مع هذه الثقافة بصيغة الانبهار والتقبّل والتسليم؟ وكيف يكون انعكاساً للأدب الغربي والفكر الغربي والفلسفة الغربية؟ وكيف تكون «الإسلامية» صدى للاستشهاد بالمعطى الغربي شرحاً أو تعديلاً أو إضفاء مسحة جديدة فوق ركامه ليبدو إسلامياً؟ وكيف تكون مرفوضة خاطئة الدعوة؛ لأن تصير صلة الأديب المسلم بالأدب الغربي صلة يومية تتابع ما يصدر عن الغرب من كتابات ساعة بساعة؟

فلو أننا قلّبنا فصول الكتاب الذي بين أيدينا، وصنوه «محاور نقدية» فإننا سنجد مؤلفه لا يعدو، في تعامله مع النص الغربي، إحدى هاتين الصيغتين:

مقارنة المنظور الغربي بالمنظور الإسلامي لدحضه وتفنيده، وإثبات تفوّق المنظور الإسلامي، وأحقيّته بالعمل والديمومة والانتشار.

أو الإفادة من الخبرة الغربية لإضاءة هذه المسألة أو تلك من المسائل العديدة التي تعالجها فصول الكتاب.

وليس بمقدور قارئ جاد أن يجد في هذا التوظيف ما يمس قناعات مؤلفه ومقوّماتها الإسلامية من قريب أو بعيد، ولعل عناوين الفصول نفسها تؤكد هذا الذي لا يحتاج إلى إثبات.

وسيكون من فضول القول التأكيد على أن التعامل مع الثقافة الغربية، ليس في مجال الأدب وحده، وإنما في سائر العلوم الإنسانية، لن يجيء سليم العواقب، ناضج الثمار، إلّا بعد أن يكون المثقف أو الباحث المسلم، قد تحقّق بالحصانة العقيدية والثقافية في دائرة «الإسلامية».

ولا أعتقد أن مؤلف كتابي «رؤية علمية للإيمان»[١] و «النبوّة في ضوء العلم والعقل»[٢] يمكن أن يضلّ طريقه أو يتنازل عن مقوّماته الإسلامية وهو يتجول وسط حشود النصوص الغربية؛ في دراساته المقارنة التي بين أيدينا، أو في تلك التي تضمنها مؤلفه السابق «محاور نقدية»، أو في مؤلفاته اللاحقة التي ستعتمد، أغلب الظن، المنهج نفسه ما دام أن الرجل يجد في التعامل مع النصّ الغربي فرصة طيبة للهجوم على مرتكزات الثقافة الغربية، ولتأكيد تفوّق المعطيات الإسلامية، ولتحقيق إضاءة أشد لهذه المسألة أو تلك من المسائل التي تهم النقاد ودارسي الأدب.

وإذا كان رسولنا ومعلمنا عليه أفضل الصلاة والسلام قد دفعنا إلى تعلّم لغة الأقوام الأخرى، وهي وعاؤهم الثقافي، لكي نعرفهم أكثر، ونأمن

(١) مطبعة الجمهور، الموصل - ١٩٧٧م.

(٢) مكتبة تموز، الموصل - ١٩٨٦م.

مكرهم.. وإذا كان (قد اعتبر الحكمة، التي هي حصيلة الخبرة والتجربة التي أنضجها الزمن، ضالة المؤمن، وأمرنا أن نلتقطها أنى وجدناها.. أفلا تكون آداب الغربيين، بأسودها وأبيضها، فرصة للتحقّق أكثر بمقوماتنا الأدبية في دائرة الإسلامية؟

الأسود، لكي يزداد الموقف الإسلامي إشعاعاً وتألقاً.

الأبيض، لكي نغني تجاربنا وخبراتنا، وكثير منها وليد ناشئ، بحكمة الآخرين التي هي ليست كفراً ولا ضلالاً كلها.

ويتمنى المرء أن لو نأخذ جميعاً بمنطق المرونة والإدراك لمطالب العصر من أجل إتاحة المجال لكل تيّارات «الإسلامية» في دائرة الأدب أن تشقّ طريقها وتعمّقه، وتغني معطياتها بالمزيد ما دامت جميعاً تصبّ في بحر التصوّر الإسلامي، وتخدم هذا الدين المتفرّد.. على الأقل بنيّاتها الصادقة المخلصة.. ومن أجل إفساح الطريق أمام الأصوليين والمحدثين.. التراثيين والمعاصرين.. المتعاملين مع العلوم الشرعية، أو مع فكر الغرب وثقافته.. كلّ يستمد من كتاب الله وسنة رسوله ﷺ معالم الطريق الصعب الطويل، وكل يعمل قلمه وخبرته من أجل أن تتجمع الجهود. بمحبة وإخلاص لكي تبني صرح الأدب الإسلامي الموعود.

والكتاب الذي بين أيدينا خطوة مباركة على هذا الطريق، وهو يكتب عن الجمالية في الإسلام، ويحلّل المنظور الإسلامي للفن، ويقدّم رؤيته الإسلامية لمذاهب الفن الغربي، ويفسر الموقف الإسلامي من التصوير.

وكما هو الحال في كتابه السابق «محاور نقدية إسلامية» فقد أتيح لي أن أطّلع على فصول هذا الكتاب في مسوّداتها الأولى، كما أتيح لي أن أطّلع عليها في صيغتها المعدّة للطبع، فلم أزدد إلّا إعجاباً به، وتقديراً لمؤلفه الأستاذ محمد رشدي عبيد الذي يَعِدُ مكتبة الأدب الإسلامي بالمزيد من العطاء.

قراءات نقدية في أعمال إبداعية

ينطوي هذا الكتاب ـ رغم صغر مساحته ـ على إضافتين قيّمتين لحركة الأدب الإسلامي المعاصر، تتمثّل أولاهما بإغناء هذه الحركة بمحاولات النقد التطبيقي من خلال التعامل مع النصّ الإبداعي، وهي الحلقة الأكثر شحّة وضعفاً في معمار هذا الأدب. وتتمثّل ثانيتهما بالتأكيد على ضرورة إعادة تعديل الوقفة التي جنحت بالمعطيات الأدبية الإسلامية ـ لسبب أو آخر ـ باتجاه «المضمونية» على حساب التقنيّات الإبداعية، وصيغ التعبير الجمالي.

والأدب لن يكون أدباً إلّا بهذا التوازن بين الشكل والمضمون، أو بين المبنى والمعنى، كما يقول قدماؤنا، وإلّا بالانزياح في استعمالات اللغة عن مواقعها، وكسر تقاليدها اليومية استجابة للمطالب الإبداعية نفسها، كما يقول المحدثون، وبدون هذا وذاك يصير الأدب معانٍ مطروحة على قارعة الطريق، إذا استخدمنا عبادة (الجاحظ) المعروفة.

والأخ الأستاذ (ياسر الزعاترة) بحسّه الصحفي المرهف، وببحثه المكافح عن صيغٍ للخطاب الإعلامي الإسلامي أكثر إقناعاً، وأشدّ تأثيراً، يمضي بالرؤية ذاتها لكي يتعامل مع الأدب الإسلامي. وهو يقول في مقدمته الموجزة وبوضوح: «كاتب هذه السطور، كما كتب في السياسة والفكر محاولاً تقديم بعض الرؤى التي تخدم مسيرة العمل الإسلامي، كتب هذه المقالات من المنطلق نفسه، إضافة إلى قناعته بأن الأدب الإسلامي هو

أدب إنساني بالدرجة الأولى، ويجب أن يتبوّأ مقعده كرائد في هذا الميدان، كما هو شأن الإسلام في كل ميدان».

يتعامل المؤلّف في كتابه هذا مع ستة دواوين شعرية، فضلاً عن إضاءات نقدية لعدد من الموضوعات الملحّة كالنشيد والمسرحية والالتزام. . ويقف لحظات عند (الأميري) ـ رحمه الله ـ لا لكي يتحدث عن ديوان بالذات من دواوينه، وإنما لكي يعالج بإيجاز بعض المسائل المهمّة التي يثيرها عطاؤه الشعري الخصب.

معظم الدواوين التي يتعامل معها المؤلف تتحدث عن «فلسطين»، أو تعكس ـ بعبارة أدقّ ـ «القضية الفلسطينية» بلغة الإبداع الشعري، وهذا أمر طبيعي، فالمؤلّف هو ابن «القضية»، والمجلة التي يرأس تحريرها: «فلسطين المسلمة» علّمته كيف يلتقط كل صوت يحكي عنها أو يومئ إليها، صحفياً كان أم إبداعياً . .

ومع ذلك فهو يمضي لكي يوسّع مدى الرؤية، فيُعمل أدواته النقدية في دواوين أخرى تتحدّث عن الهمّ الإسلامي في كل مكان، أو تتمركز عند بقعة ما من عالم الإسلام لا تزال تنزّ دماً وعذاباً ودخاناً كالبوسنة والهرسك.

وثمة منظومة من الثوابت أو المعايير النقدية التي تتبلور شيئاً فشيئاً عبر قراءاته هذه في دواوين الشعراء الإسلاميين، وبما أنها تنبثق عن رؤيته الإسلامية النقيّة كالبلّور. . بما أنها تتشكل في رحمها، وتتلقى الدم والنسغ من نبضها وإيقاعها، فإن هذه الثوابت أو المعايير ستساعد على تأصيل الموقف النقدي لحركة الأدب الإسلامي، وإغنائه بالمزيد من المفردات، وتلك هي ـ مرة أخرى ـ القيمة التي ينطوي عليها الكتاب.

إن القارئ يجد نفسه ـ على سبيل المثال ـ إزاء مجابهة جريئة للقيم الغربية، على مستوى التنظير والنقد والإبداع، بغض النظر عن موقعها من اليمين أو اليسار. ويزيد هذه المجابهة قيمة أنها تتحرك تحت المظلة

الإيمانية في زمن غدا فيه الهجوم على مواقع الكارتل اليميني أو الياسري يمثل مجازفة، قد تعزل صاحبها، وتضعه تحت طائلة الصمت أو الحصار.

هناك التأكيد على التقنيّات الإبداعية باعتبارها شرطاً ضرورياً للأدب الإسلامي قبالة كل المحاولات؛ التي ترمي بثقلها صوب المضمون، مضحّية بالشكل، الأمر الذي جعل النقّاد من خارج الإسلامية يجدون ثغرة واسعة للطعن ضد الأدب الإسلامي باعتباره أدباً تقريرياً.

وهناك الدعوة إلى التحقّق بالتوازن الإبداعي بين الخاص و العام.. بين الإسلامي والعالمي، والتأكيد المتواصل على ضرورة أن يكون أدبنا أدباً إنسانياً، بما أنه في شروطه التصوّرية أدب يتوجّه بالخطاب إلى الإنسان.

وهناك رفض التقريرية، أو المباشرة في التعامل مع الوقائع والخبرات والأشياء، وهو لا يجد، حتى في قصيدة الحرب، ضرورة لأن تمتلئ «باروداً ومدافع ومتفجّرات، بل لعلّها تكون أجمل عندما تحمل كل معاني الطهر والعذوبة، وتعبق بالروح الإنسانية».

وثمة دعوة لاعتماد الرمز «القرآني» و «التاريخي» و «التراثي» في المعطيات الإبداعية الإسلامية؛ التي لم تحاول أن توظّف هذا النبع الثرّ بما فيه الكفاية.

وتأكيد على التحقّق بما يمكن تسميته بالتوازن الالتزامي بين الشعر والسياسة؛ اللذين يشتبكان بين الحين والحين، فيغلب أحدهما الآخر «ولكن التوازن يجب أن يظل سيّد الموقف بحيث لا يقع الشاعر أسير الخطاب السياسي الفاقع المحمول على أكتاف اللغة العادية». والشعر ـ بتعبير المؤلّف ـ يكون «أكثر جمالاً حين يحمل السياسة، لا حين تحمله السياسة».

وانفتاح على سائر أصناف التقنيّات الشعرية العربية، واعتبار «الشعر الحرّ»، أو «شعر التفعيلة» كما يسمّى أحياناً، فرصة جيّدة للشاعر «لكي

يتدفّق شعورياً بأي كمّ من المقاطع التي يحتاجها لاستكمال تدفّقه الشعري. . ولكي يتخلّص من إلحاح القافية».

واعتماد لغة مشحونة في تعامله النقدي، تغذّيها لغة مستمدّة من قاموس هذا الدين، فكأنه بذلك يطرح لغة بديلة عن تلك اللغة المستهلكة؛ التي اعتمدها نقّاد اليسار وخصوم الإسلام عبر خمسين عاماً أو يزيد. ونقف لحظات عند شاهد واحد، بقدر ما يسمح به المجال، وإلّا فإن الكتاب كلّه يصير شاهداً على هذه اللغة التي تعرف كيف تستمد قدرتها على التعبير من المنظور الإيماني الأصيل. إنه يقول في سياق قراءته لديوان «القدس في العيون» للأستاذ الشاعر «كمال رشيد»: «وحدهم الشعراء الإسلاميون هم الذين أدركوا سرّ هذه الدفقة الجديدة في الدم العربي المعاصر. وحدهم الذين تسلّلوا إلى قلب الظاهرة، وجلوا خباياها، وأعلنوا على الملأ أن حصان الجهاد الذي طالت كبوته بدأ ينهض من جديد في أزقة جباليا وبريج وبلاطة وجنين ونابلس والقدس. إنه الإسلام المجاهد الذي غيّب زمناً طويلاً عن ساحة الصراع، يعود من جديد بمقلاع وحجر وسكّين في اليد المتوضّئة، ومصحف في الجيب أو القلب».

ثمة ـ أيضاً ـ ملاحقة نقدية للنصوص الإبداعية الأكثر حداثة، تنطوي على محاولة لتنفيذ التوازي الضروري بين الحدث الإسلامي الأكثر سخونة وبين التعامل الإبداعي والنقدي معه. ويأتي عرضه لديوان «جسر على نهر درينا» للشاعر الأستاذ حسن الأمراني؛ الذي يتعامل مع مذبحة الإسلام في البوسنة. . في هذا السياق. .

ودعوة لكسر حاجز اللغة، وجعل الأدب الإسلامي يمضي لكي يُسمع صوته لكل مسلم في هذا العالم، بل لكل إنسان. . إنه ـ مثلاً ـ يجد «بأن من الضروري أن يترجم ديوان (جسر على نهر درينا) إلى اللغات الإسلامية ومنها اللغة البوسنية نفسها». . وهي دعوة تتصادى مع إلحاح الكاتب على ضورورة أن يكون أدبنا الإسلامي أدباً عالمياً.

ثمة ـ أخيراً ـ ما يجب أن يقال..

إن هذا الذي بين يدي القارئ يتشكّل على يدي صاحبه الذي تحاصره هموم العمل الصحفي، ولكنه لا يجد في ذلك أيّ مبرّر للهروب من مسؤوليته «الأدبية» إزاء النصوص الإبداعية؛ التي ينسجها الإسلاميون بصمت، فلا يكاد أحد يعرف عنها شيئاً؛ لأن صوت النقد الإسلامي لا يزال مغيّباً..

عشرات من النصوص الإبداعية يقتلها الصمت، وعشرات أخرى لا تجد فرصتها إلّا في أبواب «كتب صدرت حديثاً» على الصفحات الأخيرة من الصحف والمجلات.

وأدباؤنا الإسلاميون تستغرقهم الهموم الأكاديمية حيناً، وتحقيق المخطوطات العتيقة حيناً آخر.. والكسل العقلي يهيمن على الكثيرين منهم، فلا يجدون ما يحفّزهم لأن يبذلوا جهداً «إضافياً» لإضاءة الطريق بقوّة النقد وآلياته أمام المبدعين الإسلاميين؛ الذين ما يلبثون أن يجدوا أنفسهم محاصرين بالصمت فينطفئون!

إن هذا الكتاب، فضلاً عما ينطوي عليه من قيم أدبية ونقدية، يجيء في وقته المناسب تماماً: دعوة مفتوحة لكل من يهمّهم مصير الأدب الإسلامي؛ الذي ينهض قائماً لكي ينسج البديل الذي يليق بموقع الإنسان في هذا العالم، قبالة كل الآداب الأخرى التي انحدرت به بعيداً عن مكانه العالي..

وليس غير النقد من يقدر على أن يأخذ بيد هذا الوليد، فيعينه على النهوض.. ويدلّه على الطريق.. من أجل أن يتحقق الوعد..

وما ذلك على الله بعزيز..




حول دليل مكتبة الأدب الإسلامي

١

بعد انتظار طويل لرجل يقدم على المحاولة[١]، ها هو ذا الأخ الدكتور عبد الباسط بدر، عضو رابطة الأدب الإسلامي، يتقدم بدليله الذي يتضمن جل ما احتوته مكتبة الأدب الإسلامي من دراسات أدبية ونقدية، كتباً أو مقالات وبحوثاً، وما لا يدرك كله لا يترك جلّه، فبارك الله في المحاولة الجادة وفي صاحبها.

ولقد تركها (بدر) في طبعته التمهيدية للدليل (ربيع الأول ١٤٠٨هـ) مشروعاً مفتوحاً في محاولة للاقتراب من الكمال الصعب، وطلب من كل المعنيين بهذا الأدب أن يدلوا بدلوهم، ويعينوه كي يقطع الطريق الطويل، ويحقق المقاربة الموعودة[٢].

ليس هذا فحسب، بل إنه جعل من دليله هذا قسماً أوّل ستتلوه بإذن الله أقسام أخرى تعنى بنتاجات الشعر والقصة والرواية والمسرحية والفنون

---

(١) لا بدّ من الإشارة هنا إلى المحاولة المبكرة التي سبق، وأن قام بها الأخ الأستاذ محمد الحسناوي بعنوان (مكتبة الأدب الإسلامي) (مجلة حضارة الإسلام، العدد الرابع، السنة العاشرة، ١٩٦٩م).

(٢) صدر الدليل في طبعته النهائية عن دار البشير في عمان سنة ١٩٩٢م.

الإبداعية الأخرى من مثل الرحلات والتراجم والسير الذاتية والمذكرات.. إلى آخره.. ذلك من أجل التحقق بمزيد من التنسيق والسيطرة على حشود المعطيات الأدبية، وأنماطها كافة.

٢

في البدء لا بدّ من التأشير على أن عملاً كهذا يتضمن أهميته البالغة على مستويين: المستوى الإعلامي والمستوى الدراسي (الأكاديمي).

فأما في أولهما؛ فإن هذا الدليل يأتي تأكيداً إحصائياً منظوراً على حضور الأدب الإسلامي بمواجهة، أو مع، الآداب الأخرى في عصر صراع المذاهب والمبادئ والمعتقدات بكافة واجهاتها، وصيغها الفكرية والأدبية.

يأتي ـ أيضاً ـ استجابة لتحدّي الصمت والإنكار والحصار القاسي.. يكسر بمنطق الأرقام تخمينات الخصوم وترّهاتهم وأوهامهم في أنه ليس ثمة من أدب إسلامي في الساحة، ويحكم عليهم ـ بالمنطق نفسه ـ بأنهم إن لم يقرّوا بحقيقة هذا الأدب، أمراً واقعاً، فإنهم يختارون أن يصيروا كالنعام الذي يدفن رأسه في الرمال، فلا يكاد يرى أو يمسّ فيما حواليه شيئاً.

بل إن بين مفكري الإسلام أنفسهم وعلمائهم وباحثيهم من ينفي ـ لهذا السبب أو ذاك ـ أن يكون هناك أدب إسلامي معاصر!

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا بأن بين أكاديميي الأدب الإسلامي بمفهوماته التاريخية الصرفة، من ينكر أن يكون لهذا الأدب، وبالمواصفات التي يتبنّاها تلامذته، حقيقة أو وجود!

كلنا نعرف هذا جيداً، وقد لمسناه لمس اليد في قراءاتنا وحوارنا في المنتديات، وأروقة الجامعات، وفي الندوات والمؤتمرات..

الآن.. يجيء هذا الدليل لكي يقدم لأولئك وهؤلاء مئة وتسعين باحثاً وأديباً جلّهم من الإسلاميين، ومئة كتاب، وأربعمئة مقال وبحث هي في معظمها نتاج فترة لا تتجاوز العقدين أو الثلاثة، وفي حقل واحد من حقول الأدب هو حقل الدراسات الأدبية والنقدية، فماذا لو أخرج الأقسام الأخرى؟ أنكون مبالغين إذا قلنا بأن المئة كتاب ستغدو مئات والأربعمئة مقال وبحث ستتجاوز الألف عدداً؟

وأما على المستوى الثاني؛ فإن هذا الدليل يعدّ ضرورة بالغة للحلقات الدراسية، ودوائر الأنشطة الأكاديمية، حيث أخذ الاهتمام يزداد، يوماً بعد يوم، بهذا الأدب في شتى مناحيه الدراسية والنقدية والإبداعية، وحيث راح عدد من الراغبين في التخصص من مختلف الجامعات يهرعون إلى ساحات هذا الأدب؛ لكي يختاروا من معطياتها (مواضيع) لأطروحاتهم التي يريدون بها أن يصبحوا أساتذة جامعيين.

وهم من أجل استكمال أدوات العمل، بل من أجل إقناع جامعاتهم وأساتذتهم المشرفين بجدّية اختيار كهذا، كان لا بدّ وأن تتوفر بين أيديهم قوائم لبعض نتاجات الأدب الإسلامي، لكي يكون تحرّكهم مبنيّاً على أساس واقع، ويكون هدفه ليس مجرد حركة في الفراغ ولا أمانيّ وأحلاماً.

ولقد كان كثير من هؤلاء الطلبة يبعثون برسائلهم الشخصية إلى هذا الأديب المسلم أو ذاك، يتوسّلون إليهم أن يدلّوهم على بعض العناوين الأدبية الإسلامية، أو يرسلوها إليهم لكي يتمكّنوا من إقناع أساتذتهم وجامعاتهم، فبعض هؤلاء الأدباء اكتفى بقراءة الرسائل ثم طواها، وبعضهم الآخر استجاب للتوسلات فأرسل قوائم محدودة تتضمن شيئاً مما يريده هؤلاء.

يجيء هذا الدليل لكي يقضي على الارتجال، والتبذير في الجهد والوقت، ويختصر الطريق.. ويقدم إعانة جادة وشاملة لكل من يسعى

لارتياد آفاق هذا الأدب، ودراسته، والكتابة عنه، في عصر غدت فيه الأنشطة (الببليوغرافية) من ضرورات العلم والمنهج على السواء.

٣

سنقف لحظات عند قائمة الكتب المنشورة فحسب، في هذا الدليل، لأن عجالة كهذه لا تتسع لحديث عن المقالات والبحوث، ولأن هذه تصبّ، في معظم الأحيان، في نسقٍ تأليفي واحد، وتصير كتباً.

أولاً: فمن بين الكتب المئة، يلحظ المرء أن حوالي ٧٥٪ منها صدر خلال عقد واحد أو يزيد قليلاً.. يمتد بين منتصف السبعينيات وينتهي بمطالع عام ١٩٨٧، وهي ظاهرة تؤكد قدرة هذا الأدب على العطاء و الانتشار، وما يتميز به من خصوبة وتنوع تعدان بالكثير عبر الزمن القريب الآتي.

بل إن الظاهرة لتؤكد شيئاً آخر.. فالمعطيات تتزايد وتتنوع بصيغ المتواليات الهندسية لا الحسابية، ذلك أن الأربعة تغدو ثمانية، وهذه تغدو ستة عشر والمئة ـ من ثم ـ ستغدو مئتين بقياسات زمنية متقاربة.. هل نستطيع أن نقول بأننا ها هنا إزاء ما يمكن اعتباره نوعاً من التصادي، فكلما ازدادت نداءات الصوت الأدبي الإسلامي تنوعاً وكثرة وامتداداً، كلما تلقّت، وبكثافة، أصداءً أكثر وأغنى، وأعانت بالتالي على هذا التنامي المتسارع لمكتبة الأدب الإسلامي المعاصر؟

ثانياً: ومن بين الكتب المئة يلحظ المرء نصيباً طيّباً للأكاديمية، وهذا يحمل مغزاه الذي سبق وأن ألمحنا إليه، والذي يؤثر على اهتمام متزايد بهذا الأدب في أروقة المعاهد والجامعات، إنْ على مستوى الأساتذة والمتخصصين، أو على مستوى طلبة الدراسات العليا أنفسهم. وهنا يتذكر المرء وعد الدكتور بدر بأن يضيف إلى دليله قوائم بالأطروحات؛ التي كتبت عن الأدب الإسلامي دراسة ونقداً وإبداعاً، في سائر الجامعات (ويا حبذا

لو يضيف إليها البحوث التي قدّمت إلى أقسام اللغة العربية في عدد من الجامعات لنيل الإجازة ـ الليسانس أو البكالوريوس ـ في اللغة العربية، والتي تناولت العديد من جوانب الأدب الإسلامي) فهي جميعاً تشكل ـ ولا ريب ـ رافداً يغني مكتبة هذا الأدب، ويؤكد في الوقت ذاته حضوره المؤثر في الدوائر الأكاديمية.

ثالثاً: ومن بين الكتب المئة يلحظ المرء كيف أن نسبة (الدراسة) أعلى من نسبة (النقد)، ومؤشّر كهذا لا بدّ وأن ينبّه الأدباء الإسلاميين إلى ضرورة أن يرموا بثقلهم في ساحة النقد، وبخاصة التطبيقي، لكي يعيدوا للنسبة توازنها المفقود.

رابعاً: ومن بين الكتب المئة يلحظ المرء نمطين من المؤلفات، بعضها سعى لأن يطرح آفاقاً جديدة في ميدان ذي أبعاد لا تعدّ ولا تحصى، وبعضها الآخر مارس نوعاً من التكرار لدى معالجته مواضيع سبق وأن بحثها آخرون (مع ملاحظة التحفظ المعروف في ميدان البحث، وهو أن الموضوع الواحد يمكن أن يتناوله أكثر من باحث، لأن المنهج قد يختلف، وزوايا الرؤية تتفاوت، وبالتالي فإن النتائج ستكون متباينة ومتنوعة). ومع ذلك فإنه لا بدّ أن يكون هناك، على الأقل عبر المرحلة الزمنية القادمة، سلّم للأولويات تتوزع على هداه القدرات والطاقات، وتسعى أوّلاً لتغطية كافة المواضيع البكر، قدر الإمكان، بعدها يمكن أن تتم معالجة الموضوع الواحد مراراً أخرى.

خامساً: وثمة في مقابل هذا توازن عفوي مطلوب بين التاريخ (حوالي ٤٠٪) والمعاصرة (حوالي ٦٠٪) أي: أن المئة كتاب تتوزع بشكل عادل بين المؤلفات المعنية بتاريخ الأدب الإسلامي، من منظور عقيدي بطبيعة الحال، وتلك التي تعنى بقضايا الأدب الإسلامي المعاصر وهمومه وطموحاته،

وكذلك بصراعاته المتعددة مع المذاهب والمعطيات المعاصرة. ويتمنى المرء أن لو يستمر هذا التوازن عبر السنوات القادمة؛ لأنه بدون تجذّر في التاريخ فليس ثمة أصالة لهذا الأدب، وبدون معاصرة فليس ثمة حضور في ساحة العالم، ولا بدّ دوماً من تقابل وتحاور القطبين.

٤

هذا بالنسبة لفرع واحد من فروع الأدب الإسلامي، وهو الدراسة والنقد. ونحن بانتظار الأقسام القادمة من الدليل، والتي ستعنى بميدان الإبداع عبر الأنواع والأنماط الأدبية كافة (أقصوصة وقصة ورواية ومسرحية وشعراً وتراجم ومذكرات وسيراً ذاتية.. إلخ). ويقيناً فإن القائمة ستؤثر على تيار من العطاء لا يقل ثقلاً وتنوعاً وخصباً عن التيار السابق. ولسوف يحكي للعالم بمنطق الأرقام والعطاء المتحقق المنظور، أن أدباً كهذا، ينطلق من خط بدايته منذ أمد قريب لا يتجاوز العقود المحدودة، ثم يحقق هذا العطاء الواعد، رغم كل المحاولات التي سعت ولا تزال لوقفه، بشكل أو آخر، عن التدفق والانتشار، لهو بالتأكيد أدب سيفرض نفسه في ساحات الآداب المحلية والعربية والإسلامية والعالمية، مستجيباً لتحدي القهر والصمت والإنكار، منطلقاً إلى أبعد الآفاق، متعانقاً بعضه مع بعض عربياً وتركياً وكردياً وأردياً وأندونيسياً وهندياً، متحققاً بأكبر قدر من التنوع المحليّ في إطار التصوّر الإسلامي الشامل، ملقياً في سمع العالم ووجدان الإنسان ما لا يمكن أن يقوله أدب آخر غير هذا الأدب، لأنه في نهاية الأمر، وبدئه كذلك، أدب الإنسان على اختلاف الأماكن والأزمان.

أهمّ المصادر والمراجع

القرآن الكريم

كتب الصحاح

إبراهيم: زكريا

فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة ـ؟

مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة ـ؟

ابن الأثير: ضياء الدين بن محمد الجزري (ت ٦٣٧هـ)

المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ـ ١٩٣٩.

أرجون: هنري الجمالية الماركسية، ترجمة جهاد نعمان، منشورات عويدات، (سلسلة زدني علماً ٩١)، بيروت ـ ١٩٧٥.

إسماعيل: عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، الطبعة الثالثة، دار الشؤون الثقافية، بغداد ـ ١٩٨٦.

أوفسيانيكوف وسمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب باسم السقّا، الطبعة الثانية، دار الفارابي، بيروت ـ ١٩٧٩.

الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ)، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ـ ١٩٣٨.

الجرجاني: عبد القاهر (ت ٤٧١هـ)، أسرار البلاغة، تحقيق هلموت ريتر، مطبعة وزارة المعارف، إستانبول ـ ١٩٥٤

دلائل الإعجاز، تصحيح محمد عبده والشنقيطي، مطبعة مجلة المنار، القاهرة ـ ١٣٢١هـ.

جونسون: ر.ف. الجمالية. (موسوعة المصطلح النقدي رقم ٣)، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والفنون، بغداد ـ ١٩٧٨.

جويو: جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامي الدروبي، الطبعة الثانية، دار اليقظة العربية، دمشق ـ ١٩٦٥.

خليل: عماد الدين، الطبيعة في الفن الغربي والإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت ـ ١٩٧٧.

العلم في مواجهة المادية، مؤسسة الرسالة، بيروت ـ ١٩٨٤

في النقد الإسلامي المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت ـ ١٩٧٢

مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت ـ ١٩٨٧

الرازي: محمد بن أبي بكر (كان حيّاً سنة ٦٦٦هـ).

مختار الصحاح، المطبعة البهية، القاهرة ـ ١٣٠٥هـ.

ابن رشيق: الحسن القيرواني (ت ٤٥٦هـ).

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت ـ ١٩٧٢.

الزبيدي: محب الدين مرتضى الحسيني (ت ١٢٠٥هـ)

تاج العروس من جواهر القاموس، دار ليبيا، بنغازي ـ ١٩٦٦م.

السيّد: عبد الحليم محمود، الإبداع والشخصية، دار المعارف، القاهرة ـ ١٩٧١

الطاهر: علي جواد، مقدمة في النقد الأدبي، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ ١٩٨٣.

العسكري: أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت ٣٩٥هـ)

كتاب الصناعتين، تحقيق البجّاوي وأبي الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة ـ ١٩٧١.

الفيّومي: أحمد بن محمد بن علي (ت ٧٧٠هـ)

المصباح المنير، الطبعة الثالثة، المطبعة الأميرية، القاهرة ـ ١٩١٢.

ابن قتيبة: عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ)

الشعر والشعراء، تحقيق دي غوية، مطبعة بريل، ليدن ـ ١٩٠٢

قطب: محمد، منهج التربية الإسلامية، دار القلم، القاهرة.

منهج الفن الإسلامي، دار القلم، القاهرة ـ؟

ابن منظور: جمال الدين محمد (ت ٧١١هـ)

لسان العرب، المطبعة الأميرية، بولاق، القاهرة ـ ١٣٠٢هـ وكذلك طبعة دار الصاوي، القاهرة ـ ١٣٥٥هـ.

وهنالك حشد من المراجع الأخرى التي أحيل القارئ إليها للاستزادة، يمكن متابعتها في سياق البحث وهوامشه.

فهرس الموضوعات




صدر للمؤلف عن دار ابن كثير

١. ملامح من الانقلاب السياسي في خلافة عمر بن عبد العزيز — الطبعة الأولى
٢. عماد الدين زنكي — الطبعة الأولى
٣. الحصار القاسي مأساتنا في إفريقية وثائق من تاريخنا المعاصر — الطبعة الأولى
٤. في التاريخ الإسلامي فصول في المنهج والتحليل — الطبعة الأولى
٥. المقاومة الإسلامية للغزو الصليبي — الطبعة الأولى
٦. ابن خلدون إسلامياً — الطبعة الأولى
٧. دراسات تاريخية — الطبعة الأولى
٨. المستشرقون والسيرة النبوية — الطبعة الأولى
٩. لعبة اليمين واليسار وأضواء جديدة على لعبة اليمين واليسار — الطبعة الأولى
١٠. تهافت العلمانية — الطبعة الأولى
١١. مقال في العدل الاجتماعي — الطبعة الأولى
١٢. مدخل إلى موقف القرآن الكريم من العلم — الطبعة الأولى
١٣. العلم في مواجهة المادية — الطبعة الأولى
١٤. مؤشرات إسلامية في زمن السرعة — الطبعة الأولى
١٥. في الرؤية الإسلامية — الطبعة الأولى
١٦. حوار في المعمار الكوني — الطبعة الأولى
١٧. الإسلام والوجه الآخر للفكر الغربي (قراءات) — الطبعة الأولى

١٨ . مدخل إلى إسلامية المعرفة	الطبعة الأولى
١٩ . قالوا عن الإسلام	الطبعة الأولى
٢٠ . مقال في العدل الاجتماعي	الطبعة الأولى
٢١ . أمريكة. . . مرة أخرى	الطبعة الأولى
٢٢ . المأسورون	الطبعة الأولى
٢٣ . في النقد الإسلامي المعاصر	الطبعة الأولى
٢٤ . فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر	الطبعة الأولى
٢٥ . جداول الحب واليقين	الطبعة الأولى
٢٦ . معجزة في الضفة الغربية	الطبعة الأولى
٢٧ . خمس مسرحيات إسلامية ذات فصل واحد	الطبعة الأولى
٢٨ . محاولات جديدة في النقد الإسلامي	الطبعة الأولى
٢٩ . الشمس والدنس مسرحة ذات أربعة فصول	الطبعة الأولى
٣٠ . مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي	الطبعة الأولى
٣١ . الإعصار والمئذنة رواية إسلامية معاصرة	الطبعة الأولى
٣٢ . المغول (مسرحية ذات أربعة مشاهد)	الطبعة الأولى
٣٣ . العبور مسرحية إسلامية ذات فصل واحد	الطبعة الأولى
٣٤ . الفن والعقيدة	الطبعة الأولى
٣٥ . كلمة الله (قصص)	الطبعة الأولى
٣٦ . من أدب الرحلات	الطبعة الأولى
٣٧ . ابتهالات في زمن الغربة	الطبعة الأولى
٣٨ . التحقيق. . . (مسرحية ذات أربعة فصول)	الطبعة الأولى
٣٩ . الهم الكبير	الطبعة الأولى
٤٠ . في الفن التشكيلي والمعماري	الطبعة الأولى
٤١ . في النقد التطبيقي	الطبعة الأولى
٤٢ . حول استراتيجية الأدب الإسلامي	الطبعة الأولى

٤٣ . أصول تشكيل العقل المسلم — الطبعة الأولى

٤٤ . كتابات على بوابة المستقبل — الطبعة الأولى

٤٥ . مقالات إسلامية — الطبعة الأولى

٤٦ . رؤية إسلامية في قضايا معاصرة — الطبعة الأولى

٤٧ . حول إعادة كتابة التاريخ الإسلامي — الطبعة الأولى